Psicoanálisis y Cine

El significante imaginario

Christian Metz

Colección Comunicación Visual

GG

Editorial Gustavo Gili, S. A.

Barcelona-29 Roselión, 87-89. Tel. 259 14 00
Madrid-6 Alcántara, 21. Tel. 401 17 02
Vigo Marqués de Valladares, 37, 1.º. Tel. 21 21 36
Bilbao-2 Carretera de Larrasquitu, 20 (Recaldeberri). Tel. 432 93 07
Sevilla-11 Madre Ráfols, 17. Tel. 45 10 30
1064 Buenos Aires Cochabamba, 154-158. Tel. 22 41 85
México 12 D. F. Yácatas, 218. Tels. 687 18 67 y 687 15 49
Bogotá Diagonal 45 N.º 16 B-11. Tel. 45 67 60
Santiago de Chile Santa Victoria, 151

Distribuidor exclusivo en Brasil
São Paulo Editora Técnica J. Catalán, S. A.

Título original
Le Signifiant imaginaire
Psychanalyse et Cinéma

Versión castellana de Josep Elías
Revisión general por Joaquim Romaguera i Ramió

Comité Asesor de la Colección
Román Gubern
Tomàs Llorens
Albert Ràfols Casamada
Ignasi de Solà-Morales Rubió
Yves Zimmermann

© Union Générale d'Editions (Collection 10/18), París, 1977
y para la edición castellana
Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1979

Printed in Spain
ISBN: 84 - 252 - 0937 - 4
Depósito Legal: B. 31662-1979
Impreso en AISA. - Carreras Candi, 12. Barcelona - 28

Indice

I. **El significante imaginario** (1974) 9

1. Lo imaginario y el «buen objeto» en el cine y en su teoría 11
«Ir al cine» 14
«Hablar de cine» 16
«Amar el cine» 20

2. Lo imaginario del investigador 23
Psicoanálisis, lingüística, historia 23
Psicoanálisis freudiano y otros psicoanálisis 26
Varios tipos de estudios psicoanalíticos sobre el cine 30
Psicoanálisis del guión 32
Psicoanálisis del sistema textual 36
Psicoanálisis del significante-cine 37
Los grandes regímenes del significante 40

3. Identificación, espejo 44
Percepción, imaginario 44
El sujeto omnipercibiente 47
La identificación con la cámara 50
Sobre la teoría idealista del cine 52
De algunos subcódigos de identificación 54
«Ver una película» 56

4. La pasión de percibir 58
El régimen escópico del cine 60
Ficción de teatro, ficción de cine 65

5. Repudio, fetiche 67
Estructuras de creencia 69

I. El significante imaginario (1974)

Texto publicado originalmente en la revista *Communications*, n.º 23: *Psychanalyse et Cinéma*, École Pratique des Hautes Études y Éditions du Seuil, París, 1975, pp. 3 a 55.

Cine como técnica 71
Fetiche y escenario 73

«Teorizar», dice... (Conclusión provisional) 75
Notas 76

II. **Historia/Discurso (Nota sobre dos voyeurismos)** (1973) 81

III. **El film de ficción y su espectador (Estudio metapsicológico)** (1973) 89

1. Película/sueño: el saber del sujeto 91
2. Película/sueño: la percepción y la alucinación 97
3. Película/sueño: grados de secundarización 106
4. Película/fantasma 114
5. El enfoque fílmico 121

Notas 124

IV. **Metáfora/Metonimia, o el referente imaginario** (1975-1976) 129

Cuestiones previas

1. Figura «primaria», figura «secundaria» 134
Sobre las figuras «usadas» 135
Figural, lingüística: la figura en el corazón del «sentido propio» 137
Sobre las figuras nacientes 140
La ilusión metalingüística 141

2. Figuras «finas», figuras «amplias» 145
El estatuto y la lista 147

3. Retórica y lingüística: el gesto jakobsoniano 150

4. Referencial, discursivo 157
Cruces del referencial y del discursivo 159
Figura y tema 163
Primer plano, montaje, sobreimpresión 165

5. Metáfora/Metonimia: disimetría de una simetría 168
De la metonimia a la metáfora 170
¿De la metáfora a la metonimia? 171
Sobre la «distribución» metáforo-metonímica 173

6. Figural y substitutivo 176

7. El problema de la palabra 180
Figura/tropo 181
Lo retórico y lo icónico 184
La palabra como «aislante» 188

8. La fuerza y el sentido 194

9. Condensación 199
La condensación en el sistema de la lengua 200
Cortocircuito, circuito corto 204
La condensación-metonimia 205

10. De la «labor del sueño» al «proceso primario» 208

11. La «censura»: ¿barrera o separación? 215
Marcas de censura no censuradas 216
Pasaje no pasaje: la *separación* del consciente y del inconsciente 218
Primario/secundario: la refracción 220
Conflicto, compromiso - grados 223

12. Desplazamiento 226
El sentido como tránsito, el sentido como encuentro 227
El desplazamiento-metáfora 230

13. Entrecruzarse y tejerse en la película 233
(Ejemplo de una figuración: el fundido encadenado) 233

14. Condensación y desplazamiento del significante 239
Sobre la noción de «operación del significante» 240
Condensación/metáfora, desplazamiento/metonimia: el *desbordamiento* 243
Desbordamientos icónicos 246

15. Paradigma/sintagma en el texto de la cura 249

Notas 252

1. Lo imaginario y el "buen objeto" en el cine y en su teoría

Toda reflexión psicoanalítica sobre el cine, reducida a su gestión más fundamental, podría definirse en términos lacanianos como un esfuerzo por desprender el objeto-cine de lo imaginario y ganarlo para lo simbólico, con la esperanza de que este último aumente en una nueva provincia: empresa de desplazamiento, empresa territorial, avanzada simbolizante: es decir que, tanto en el campo del film como en los demás, el itinerario psicoanalítico *ya es de entrada semiológico,* incluso (sobre todo) si, en relación con el discurso de una semiología más clásica, pasa de la atención por el enunciado al afán por la enunciación.

La mirada superficial, o la ritual avidez de percibir «cambios» con la mayor frecuencia posible, verán quizás abandono o viraje en donde yo, más simplemente —menos simplemente, desde luego—, acepto la tentación (la tentativa) de ahondar algo más la misma gestión del conocimiento, que nunca cesa de simbolizar nuevos fragmentos de lo «real» para anexionarlos a la «realidad». «Hay fórmulas que no imaginamos. Al menos por un tiempo, se juntan con lo real.»[1] Al menos por un tiempo: de modo que vamos a ver si nos imaginamos algunas.

Se suele decir, y con razón, que el cine es una técnica de lo imaginario. Técnica, además, que corresponde a una época histórica (la del capitalismo) y a un estado de sociedad, la llamada civilización industrial.

Técnica de lo imaginario, pero en dos sentidos. En el sentido común de la palabra, como muy bien ha demostrado toda una tendencia crítica que culmina con Edgar Morin,[2] porque la mayoría de películas consisten en relatos ficcionales, y porque todas las películas, a partir de su significante, se basan en lo imaginario primero de la fotografía y de la fonografía. En el sentido lacaniano, además, cuando lo imaginario, opuesto

a lo simbólico aunque en constante imbricación con él, designa la fundamental añagaza del Yo, la huella definitiva de un *antes* del Edipo (que también continúa después), la marca duradera del espejo que aliena al hombre a través de su propio reflejo, que lo convierte en doble de su doble, la subterránea persistencia de la relación exclusiva con la madre, el deseo como puro efecto de carencia y anhelo sin fin, el núcleo inicial del inconsciente (rechazo original). Cómo dudar de que todo esto no se reactive con los juegos de ese *otro espejo* constituido por la pantalla cinematográfica, en tal aspecto un auténtico postizo psíquico, una prótesis de nuestros miembros originariamente disyuntados. Sin embargo, lo difícil será —como en todo, por otra parte— cuando intentemos captar con cierto detalle la articulación íntimamente ramificada de este imaginario con los rodeos del significante, con la huella semiótica de la Ley (aquí, los códigos cinematográficos), determinante por igual del inconsciente, es decir de las producciones humanas, entre ellas las películas.

Funcionando ya de por sí en estas películas, no menor es el funcionamiento de lo simbólico en las frases de quien lo comenta, ni por consiguiente en el texto que acabo de iniciar. Sin duda, no es que se baste para producir un conocimiento,[3] puesto que el sueño no interpretado, el fantasma, el síntoma son operaciones simbólicas. Aun así, será su estela la que permita la esperanza de saber un poco más, será una de sus vicisitudes la que introduzca al «comprender», mientras que lo imaginario es centro de una opacidad no rebasable y como definitoria. De modo que, para empezar, hay que arrancar lo simbólico de su propio imaginario y devolvérselo como una mirada. Arrancárselo, pero no del todo; al menos no en el sentido de un olvido ni de una huida (de un miedo): lo imaginario también es lo que hay que *recuperar*, precisamente para que no nos engulla: tarea siempre inconclusa. Si yo, aquí, pudiera conseguirlo mínimamente (en materia cinematográfica), ya me daría por satisfecho.

Pues el problema del cine no hace más que duplicarse en problema de la teoría del cine, y sólo podemos obtener el conocimiento a partir de lo que somos (lo que somos en tanto que personas, lo que somos en tanto que cultura y sociedad). Sucede lo mismo que en las luchas políticas, que no tenemos más armas que las del adversario, y que en antropología, que no tenemos más fuente que la del indígena, y que en la cura analítica, que no tenemos más saber que el del analizado, que también es (según afirman las palabras al uso) el analista. Será la *inversión* y sólo ella —movimiento común a mis tres «ejemplos», que son algo más que ejemplos—, será la inversión la que defina la toma de partido que da paso al conocimiento. Si el esfuerzo científico sufre la constante amenaza de recaer en lo mismo contra lo que se constituye, ello se debe a que se constituye tanto *en* esto como *contra*, y además porque ambas preposiciones son, aquí, en cierto modo sinónimas. (De manera muy similar, las mismas defensas neuróticas, al actuar contra la angustia, se convierten en

anxiógenas, pues han nacido de la angustia.) El trabajo de lo simbólico, para el teórico que pretenda delimitar en el cine la parte imaginaria y la simbólica, siempre correrá el peligro de hundirse en el mismo imaginario que se alimenta del cine, que hace que una película resulte grata y que así suscita incluso la existencia del teórico (= «el deseo de estudiar el cine», como se suele decir): en suma, las condiciones objetivas que originan la teoría del cine se unifican con las que debilitan esta misma teoría y la conducen al riesgo incesante de deslizarse hacia su propio contrario, adecuado para que el *discurso del objeto* (el discurso indígena de la institución cinematográfica) ocupe insidiosamente el lugar del discurso sobre el objeto.

Este es el riesgo que hay que correr, y sin alternativa, pues no correrlo ya supone convertirse en víctima: como ciertos articulistas de cine, que charlan sobre las películas para *prolongar* su incidencia afectiva y social, el poder de lo imaginario, tan eficazmente real.

He intentado demostrar, en otro texto,[4] que el espectador de cine mantiene con las películas verdaderas «relaciones de objeto». También[5] he querido precisar, siguiendo a Jean-Louis Baudry, aunque oblicuamente en función de sus notables análisis,[6] lo que el voyeurismo del espectador debía aprovechar de la primordial experiencia del espejo, y además de la escena primitiva (de un voyeurismo unilateral, sin exhibicionismo por parte del objeto contemplado).

Así pues, llega el momento de recordar ciertos datos de suma importancia para el desarrollo de este estudio, datos que preexisten a mi intervención y que pertenecen a la historia del movimiento psicoanalítico. La noción de «relación de objeto» —relación fantasmática, muy diferente de las relaciones reales con los objetos reales, y que no obstante contribuye a moldearlos— constituye una de las aportaciones típicas de Melanie Klein al campo freudiano, y se inscribe por entero en el interior de lo que, en Lacan, llegará a ser la dimensión de lo imaginario. Sucede que el discurso lacaniano «circunda» sin jamás alcanzarlos ciertos temas kleinianos (= objetos parciales, función del seno, importancia de la fase oral, fantasmas persecutivos de fragmentación, posiciones depresivas de pérdida, etc.), pero ello sólo se da del lado de lo imaginario. Conocemos por otra parte la crítica principal que Lacan emite sobre Melanie Klein: reducción de la psiqué a uno solo de sus ejes, lo imaginario, ausencia de una teoría de lo simbólico, «falta de entrever incluso la categoría del significante».[7] Por lo demás, la experiencia del espejo tal como la describe Lacan se sitúa en lo esencial sobre la vertiente de lo imaginario (= formación del Yo por identificación con un fantasma, con una imagen), aun en el caso de que el espejo permita igualmente un primer acceso a lo simbólico, por mediación de la madre que mantiene al niño delante del espejo, y cuyo reflejo, que aquí funciona como gran Otro, aparece forzosamente en el campo especular, junto al del niño.

En suma, lo que he analizado, o intentado analizar, en mis dos primeros estudios de inspiración freudiana (redactados con varios meses de anterioridad a éste), ya se halla establecido, sin que fuera esa precisamente mi intención, en uno de los flancos de la línea divisoria, el de lo imaginario: la ficción cinematográfica como instancia semionírica, en uno de estos ensayos, y en el otro la relación espectador-pantalla como identificación especular. Por eso me gustaría abordar ahora mi objeto a través de su flanco simbólico, o mejor dicho a través de su misma línea divisoria. Mi sueño presente consiste en hablar del sueño cinematográfico en términos de código: del código de este sueño.

«Ir al cine»

Para el espectador, la película puede ser, si se tercia, un «mal objeto»: así surge el *desplacer fílmico*, que trato más adelante (pp. 98-100), y que define la relación de ciertos espectadores con ciertas películas. Sin embargo, la relación de «buen objeto», desde una perspectiva de crítica socio-histórica del cine, resulta más fundamental, pues ella será y no su inversa (que se presenta entonces como el fracaso localizado) la que constituya el objetivo de la institución cinematográfica, objetivo que esta última constantemente procura mantener o restablecer.

Institución cinematográfica (insisto una vez más): no sólo la industria del cine (que funciona para llenar salas, no para vaciarlas); sino también la maquinaria mental —otra industria— históricamente interiorizada por los espectadores «acostumbrados al cine» y capaz de prepararlos para consumir películas. (Dicha institución está fuera y dentro de nosotros, indistintamente colectiva e íntima, sociológica y psicoanalítica, del mismo modo que la prohibición general del incesto tiene como corolario individual el Edipo, la castración, o quizás, en otros estados de sociedad, unas figuras psíquicas diferentes aunque, a su manera, sigan *imprimiendo* la institución en nuestro interior). La segunda máquina, es decir la regulación social de la metapsicología espectatorial, tiene, como la primera, la función de entablar si cabe con las películas unas buenas relaciones de objeto; la «mala película», también aquí, es un fallo de la institución: la gente va al cine porque tiene ganas, no porque le repugne, y va con ansias de que le guste la película, no de que le disguste. Así, placer fílmico y desplacer fílmico, aunque correspondan a los dos objetos imaginarios fabricados por la disyunción perseguidora que describe Mélanie Klein, no se encuentran desde nuestra óptica en posición de auténtica simetría, dado que la institución apunta por entero al placer fílmico y sólo a él.

En un sistema social en donde el espectador no tiene la obligación física de ir al cine, pero que no obstante establece la conveniencia

de que vaya a fin de que el dinero entregado al entrar permita el rodaje de otras películas y asegure así la autorreproducción de la institución —y ese es el cariz propio de toda institución verdadera: encargarse ella misma de los mecanismos de su perpetuación—, no hay más solución que asentar unos dispositivos determinados que tengan como finalidad y efecto el dar al espectador el deseo «espontáneo» de frecuentar los cines y pagar su acceso. La máquina exterior (el cine como industria) y la máquina interior (la psicología del espectador) no sólo mantienen una relación de metáfora, calcando la segunda a la primera, «interiorizándola» como un molde al revés, como un vaciado receptivo de forma idéntica, sino además una relación de metonimia y de complementación segmental: las *ganas de ir al cine* son una especie de reflejo labrado por la industria del film, pero son asimismo un eslabón real en el mecanismo global de esta industria. Ocupan uno de los puntos esenciales en el circuito del dinero, en la rotación de capitales, y sin ellas ya no se podrían «rodar» películas: punto privilegiado, puesto que interviene justo después del trayecto de «ida» (que comporta la inversión financiera en las empresas cinematográficas, la fabricación material de películas, su distribución y su proyección en cines) e inaugura el circuito de vuelta que devuelve el dinero, a ser posible aumentado, del presupuesto individual de los espectadores al de las casas productoras o de sus apoyos bancarios, autorizando así la puesta en práctica de nuevas películas. La economía libidinal (placer fílmico bajo su forma históricamente constituida) manifiesta de este modo su «correspondencia» con la economía política (el cine actual como empresa de mercado), y es además —tal como lo demuestra la misma existencia de «estudios de mercado»— uno de los elementos propios de esta economía: todo ello queda púdicamente traducido por el término de *motivación* en las encuestas psico-sociológicas que están directamente al servicio de la venta.

Si me empeño en definir la institución cinematográfica como una instancia más vasta que la industria del cine (o que la noción corriente y ambigua de «cine comercial»), es a causa de este *doble parentesco* —molde y segmento, calco y parte— entre la psicología del espectador (que sólo es «individual» en apariencia; sólo lo son, como en todo además, sus variaciones más finas) y los mecanismos financieros del cine. Acaso irrita mi insistencia sobre este aspecto, pero entonces convendría imaginar lo que ocurriría en ausencia de semejante estado de cosas: deberíamos suponer (nada menos) la existencia de algún cuerpo especial de policía, o algún dispositivo reglamentario de control «a posteriori» (= un tampón que sellara los carnets de identidad, al entrar en los cines...), para obligar a la gente a que fuera al cine: breve fragmento de ciencia-ficción que sólo aprovecho aquí por un absurdo pero que al menos tiene la ventaja, paradójicamente dúplice, de corresponder por un lado a una situación que, bajo forma atenuada y localizada, no deja de tener ejemplos reales (como en los regímenes políticos donde ciertas películas de propaganda directa son prácticamente «obligatorias» para los miembros del movimiento o las asociaciones oficiales de la juventud), y por el otro de

designar no obstante, con toda evidencia, una modalidad de la *frecuentación* cinematográfica muy distinta de aquella que sirve de base a la institución en la inmensa mayoría de casos, es decir en sus formas que (por esta sola razón) llamaremos «normales». Entramos aquí en el análisis político, y en la diferencia que existe entre una institución-cine que fuera de corte fascista (y que apenas ha imperado a gran escala, incluso en regímenes que hubiesen podido explotarla mucho más) y una institución-cine de inspiración capitalista y liberal, cuyo dominio se extendiera ampliamente casi por doquier, incluso a países más o menos socialistas.

«Hablar de cine»

Por consiguiente, en el registro de lo imaginario (= relación de objeto kleiniana), la institución se basa en el buen objeto, aunque a veces le salgan algunos mal fabricados. Llegados a este punto, quizás entreveamos la existencia, en el seno del cine, de una *tercera máquina* a la que sólo he aludido una vez, y sin nombrarla. Dejo ahora la industria y el espectador para considerar al *escritor de cine* (el crítico, el historiador, el teórico, etc.), y me asombra que éste manifieste con tanta frecuencia el gran afán —que además le lleva a asemejarse curiosamente al productor y al consumidor— de preservar una buena relación de objeto con la mayor cantidad posible de películas, y en todo caso con el cine como tal.

Esta proposición «erigirá» al instante un sinfín de contraejemplos, en los que no me detendré pues, ya de antemano, los acepto por entero. De todos modos quiero citar uno, cogido al vuelo: los paladines de la *nouvelle vague* francesa, cuando aún no habían comenzado a rodar películas y trabajaban como críticos en los *Cahiers du Cinéma*, habían cimentado buena parte de su teoría en la denuncia de una determinada clase de películas, las de la «calidad francesa»; no se trataba de un ataque simulado, sino que sobrepasaba en mucho la simple discrepancia de ideas y traducía una antipatía real y profunda por las películas incriminadas: las declaró malos objetos, primero para sus propios denunciantes y luego para todo un público que les siguió y que algo más tarde aseguraría el éxito de sus propias películas (restaurando así un cine «bueno»). Por otra parte la literatura cinematográfica, vista en conjunto, no escatima párrafos que la emprendan vivamente con una película, un cineasta, un género, un aspecto general del mismo cine. El ajuste de cuentas es tan frecuente, más sin duda, y sobre todo más burdo, en la crítica cinematográfica como pueda serlo por ejemplo en la crítica literaria.

Podríamos limitarnos a decir, y no sería erróneo, que la misma violencia de estas reacciones confirma el carácter ampliamente proyectivo de la relación que suele mantener el escritor de cine con su «objeto» (aquí muy bien nombrado). Sin embargo, debemos ir más lejos. Lo que me interesa precisar es que, pese a estas enemistades que acaban «acuñándose» en los escritos cinematográficos, y que no escasean ni fingen, existe en el escritor de cine una tendencia más fundamental y de sentido contrario, que pretende establecer, mantener o restablecer el cine (o las películas) dentro de la posición del buen objeto. De este modo, la crítica de cine es imaginaria en sus dos grandes movimientos a la vez, mutuamente unidos por el lazo de una verdadera formación reaccional: en sus aspectos perseguidores de ciega polémica, en su notable cavidad represiva que permite la restauración, reparación y protección del objeto-cine.

Es muy frecuente que para exaltar un determinado tipo de cine se produzcan violentos ataques contra otro: la oscilación de lo «bueno» y lo «malo», la inmediatez del mecanismo de restitución aparecen entonces con toda claridad.

Otro de los casos que se dan, con igual frecuencia, es el de las concepciones del cine que quieren pasar por teóricas y generales pero que de hecho consisten en justificar un particular tipo de películas que al principio interesan, y en racionalizar después este interés. Dichas «teorías» son en buena parte estéticas de autores (de gusto); pueden contener apreciaciones de gran alcance teórico, pero la postura del escritor no es teórica: su enunciado quizás resulte científico a veces, su enunciación jamás. Un fenómeno bastante similar, más o menos caricaturesco, se deja notar fácilmente, y con mayor ingenuidad, en ciertos jóvenes cinéfilos que modifican substancialmente su opinión de fondo sobre el cine, a veces de forma exuberante o dramática, cada vez que ven una película que les impresiona: la nueva teorización se ajusta entonces a las exactas medidas de esta película única y deliciosa, teorización que no obstante, requiere indispensablemente un sincero planteamiento de «generalidad», para prolongar y ampliar, para *avalar* el agudo placer del instante procurado por la visión de la película: el Ello no incluye su Super yo en sí mismo, no basta con sentirse contento, o mejor dicho no cabe este contento de forma absoluta mientras no se tenga la seguridad de sentirlo con razón. (Igual que ciertas personas que no pueden vivir plenamente su amor del momento si no lo proyectan a través de una duración mental y si no se persuaden de que ha de acompasar su vida entera; el chasco de la experiencia y la exacta renovación de la misma inflación a propósito del amor siguiente no serán capaces de alterar esta disposición que llevan dentro: sucede que su mecanismo real es la otra cara casi diametral de su resultado aparente; muy ajenos a que la fuerza de su amor les garantice un porvenir verdadero, la representación psíquica de este futuro es una condición previa para la adecuación de su plena potencia amorosa en el instante; la institución del matrimonio responde a esta necesidad y la refuerza.) Pero volviendo al cine, la racionalización de un gusto en una teoría, bajo sus diversas formas abundantes y corrientes, obedece a una ley objetiva que apenas varía en sus líneas generales. Podríamos describirla, en términos lacanianos, como una leve fluctuación entre las funciones de

lo imaginario, de lo simbólico y de lo real; en términos kleinianos, como un ligero exceso de los fantasmas inconscientes; en términos freudianos, como una ligera insuficiencia de la secundarización. El objeto real (aquí, la película *que ha gustado),* y el discurso verdaderamente teórico mediante el cual se hubiese podido simbolizarlo, quedan más o menos confundidos con el objeto imaginario (= la película *tal como ha gustado,* es decir algo que debe mucho al fantasma propio de su espectador), mientras que las virtudes de este último se confieren al primero por proyección. Así se constituye un objeto de amor, interno y externo a la vez, confortado de inmediato por una teoría justificante que no lo desborde (omitiéndolo incluso, si conviene) más que con la intención de cobijarlo y protegerlo, según el principio del capullo. El discurso general es una especie de construcción avanzada de tipo fóbico (y también contrafóbico), reparación anticipada de todo aquello que pudiera perjudicar a la película, gestión depresiva a veces plagada de regresos perseguidores, protección inconsciente contra un eventual cambio de gusto del mismo aficionado, defensa más o menos entremezclada de contraataque a lo que salga. Al adoptar las marcas exteriores del discurso teórico, se trata de ocupar una faja del terreno que *circunda* la película adorada, lo único que de verdad importa, y de cortar todas las vías que facilitaran su agresión. Si el racionalizador cinematográfico se encierra en su sistema, se debe a una especie de fiebre obsidional: para proteger la película pero también, al amparo de las murallas de la teoría, para orquestar su relación dual con ella, de cara a un goce más íntegro. Se produce una convocación de los rasgos de lo simbólico, puesto que la textura del discurso suele poseer una firmeza suficiente, pero acabarán recogidos por lo imaginario y funcionarán en su exclusivo provecho. La pregunta que nunca llega a hacerse es precisamente la que derribaría el edificio: «¿Por qué me ha gustado esta película (a mí más que a otro, esta película más que otra)?» Una teoría verdadera se definiría, entre otras cosas, por el hecho de que vería en eso un problema, mientras que muchas de las concepciones cinematográficas descansan en cambio en la temible eficacia de esta misma circunstancia, y por lo tanto en el silencio que se establece al respecto: son técnicas de *desproblematización,* y en tal medida exactos contrarios de la gestión de conocimiento, incluso cuando comportan aperturas auténticamente científicas.

La «construcción avaladora» que opera a partir de una película y de un gusto no es la única manifestación de los poderes de lo imaginario en los escritos cinematográficos. Hay muchas más, algunas de ellas tan sorprendentes que me extraña no haberlas pensado antes, al menos desde este ángulo. (Más valdría que no me extrañara: caigo víctima yo mismo de lo que estoy criticando.) Por ejemplo los historiadores del cine. Suelen actuar —y no debemos lamentarlo, pues sin esta disposición de ánimo careceríamos de toda documentación cinematográfica— como auténticos

directores de cinemateca, de una cinemateca imaginaria, entendida como el *Museo* de Malraux. Lo que quieren es *salvar* cuantas más películas mejor: no las películas como copias, como cintas, sino la memoria social de dichas películas, o sea una imagen de ellas nada desfavorable. La historia del cine posee a menudo el aspecto de una teodicea bonachona, de un inmenso juicio final que se rigiera por la indulgencia. No lleva propósito más real que el de anexionar a la categoría de lo *interesante,* variante sutilmente valoradora de lo «notable» definido por Roland Barthes,[8] la mayor cantidad de cintas. A tal efecto, en una asamblea disparatada y vocinglera, sufren interpelación criterios diversos y a veces contradictorios: hay que «retener» tal película por su valor estético y tal otra como documento sociológico, una tercera constituirá el típico ejemplo de la mala película de una época, una cuarta la obra menor de un cineasta mayor, una quinta la obra mayor de un cineasta menor, otra más deberá su inscripción en el catálogo al hecho de ocupar un sitio en una cronología parcial (es la primera película rodada con un determinado tipo de focal, o bien la última película de la Rusia zarista): todo esto nos hace pensar en las justificaciones, igualmente heteróclitas, que nunca dejaba de exponer la Françoise de Proust, a raíz de las diversas comidas de Combray, para la elección de sus menús cotidianos: «Una barbada porque la vendedora le había asegurado que estaba fresca, una pava porque había visto una muy hermosa en el mercado de Roussainville-le-Pin, cardos al tuétano porque todavía no nos los había hecho de esta manera, una pierna de cordero asada porque hay un aire que aprieta de lo lindo y aún tardaría en amainar hasta las siete, espinacas por variar, albaricoques porque aún eran rareza, etc.»[9] La verdadera función de este *requerimiento de criterios* practicado por muchos historiadores del cine consiste en mencionar cuantas más películas mejor (y de ahí la utilidad de esos trabajos), y para ello multiplicar en lo posible la cantidad de opiniones a partir de las cuales pueda calificarse de «buena» una película por uno u otro motivo.

Al igual que los críticos, al igual que los historiadores, aunque siguiendo vías algo distintas, los teóricos también suelen contribuir a mantener el cine dentro del encierro imaginario de un amor puro. Así, es muy raro que las propiedades del lenguaje cinematográfico se presenten como tales, es decir precisamente como propiedades, que reclamarían, antes que nada, un juicio de existencia (= «Hay un tipo de montaje que recibe el nombre de acelerado»), o un juicio de pertenencia («El plano-secuencia forma parte de las posibilidades del cine»): dos formas de juicio cuya importancia inaugural para todo pensamiento de tipo racional y lógico, y sus raíces afectivas, ya ha sido demostrada por Freud.[10] Con mucha mayor frecuencia se nos presentan de entrada estas propiedades como «recursos», «riquezas», «medios de expresión», y este vocabulario insinúa a través de la lista aparentemente analítica el hilo invisible y permanente de una gestión muy distinta, que en realidad es un *alegato,* una reivindicación

de legitimidad y una exigencia de reconocimiento (antes incluso que de conocimiento), un acto de rivalidad o de candidatura con relación a las artes más antiguas y más admitidas. Entre los teóricos de los primeros momentos del cine, estos movimientos aparecen con mayor nitidez, a veces con todas sus letras.

«Amar el cine»

¿Qué pretendo decir, en el fondo, de esos escritos cuya gestión es la de un amor? No, por supuesto, que sus autores «se equivoquen» cada dos por tres, ni que lo que digan sea siempre mentira. No se trata de eso. Nada ganaríamos con el intento de evacuar lo afectivo, ni tampoco este texto. Menos se trata todavía de olvidar que estos *afectos de reivindicación* son la consecuencia invertida de un prejuicio cultural al revés, vigente en la actualidad, que considera el cine como una distracción de estratos inferiores (y que, así pues, ya empieza pensando por estratos). En una historia de la cultura contemporánea, la preocupación del buen objeto que he querido poner de manifiesto sólo puede entenderse en relación con el estatuto del mal objeto que la sociedad se encarga de conferir al cine desde buen principio, y en cuyo interior aún no ha renunciado por entero a confinarlo. Al obrar así, la sociedad ha retrasado sobremanera la posibilidad de un conocimiento del hecho cinematográfico: por vía directa (la de la negligencia, la del desdén), pero también por vía reaccional (que es la que aquí me interesa), exacerbando en la gente de cine el drama permanente de una *adhesividad*, a veces de una especie de enviscamiento en el objeto, rebeldía contra una provincialización obligada.

El discurso sobre el cine forma parte de la institución con demasiada frecuencia, cuando en realidad debería estudiarlo pese a que crea o pretenda hacerlo. Es, como ya he dicho, la tercera máquina: después de la que fabrica las películas y después de la que las consume, surge la que las *alaba*, la que cotiza el producto. El escrito sobre la película, siguiendo trayectos imprevistos, inadvertidos por quien los recorre, sin haberlos deseado en absoluto, trayectos donde se manifiesta la radical exterioridad de los efectos en relación con las voluntades conscientes, suele ser una forma más de la publicidad cinematográfica, al tiempo que un apéndice lingüístico de la propia institución. Similar a esos sociólogos alienados que repiten sin saberlo las palabras de su sociedad, prolonga el objeto, lo *idealiza* en lugar de afrontarlo, eleva a un estado explícito el mudo rumor de la película que nos dice «Amadme»: redoblamiento especular de la ideología animadora de la propia película, y que ya se fundía en la identificación especular del espectador con la cámara (o secundariamente con el personaje, si existe).

Por consiguiente, el discurso sobre cine llega a ser un sueño: un sueño no interpretado. Eso es lo que le da su valor sintomal: ya lo ha dicho todo. Sin embargo, eso es también lo que le obliga a invertirlo como

un guante, como el guante de un reto aceptado: no sabe lo que dice. El conocimiento del cine pasa por una *recuperación* del discurso indígena, en los dos sentidos de la palabra: tomar en consideración, y restablecer.

La inversión que comento no es más que un retorno. También en cine, el producto nos presenta una imagen invertida de la producción, como en la concepción materialista de las ideologías, o en las racionalizaciones neuróticas, como en la *camera obscura* que, con su imagen óptica basculante de 180 grados, figura en la misma base de la técnica del cine. El esfuerzo que lleva al conocer, en esto forzosamente sádico, sólo puede coger su objeto a contrapelo, remontando las cuestas de la institución (cuando en realidad ésta está hecha para que las «sigan», para que las bajen), similar a la interpretación que recorre en sentido contrario el camino del trabajo onírico, operando por naturaleza a modo de contracorriente.

Para ser un teórico del cine, convendría, idealmente, dejar de amar el cine y no obstante seguir amándolo: haberlo amado mucho, y haberse despegado de él a base de cogerlo por la otra punta, tomándolo como objetivo de esa misma pulsión escópica que había inducido a amarlo. Haber roto con él, como se rompen ciertos vínculos, no para pasar a algo distinto, sino para recobrarlo en un recodo de la espiral. Seguir llevando dentro la institución, de modo que ocupe un lugar accesible al autoanálisis, pero llevarlo como una instancia diferenciable, que no acabe infiltrando en el resto del Yo los mil nexos paralizadores de una tierna incondicionalidad. No haber olvidado a qué se parecía, en todos los pormenores de sus inflexiones afectivas, en su vivo relieve, aquel cinéfilo que uno ha sido, y sin embargo evitar que siga invadiendo: no haberlo perdido de vista, pero mantenerlo a distancia. Finalmente, serlo y no serlo, puesto que a fin de cuentas se requieren ambas condiciones para poder comentarlo.

¿Equilibrio algo acrobático? Sí y no. Sí, claro está, no hay nadie que tenga la seguridad de conseguirlo plenamente, dado que todos corremos el riesgo de resbalar un poco, a un lado, a otro. Y no obstante, en principio, considerando la misma posibilidad de *mantener* semejante postura, no es cierto que resulte tan acrobática, o mejor dicho que lo sea más que otras posturas mentales (en realidad muy parecidas) requeridas para tareas de evocación más corriente. Si olvidamos, lo hacemos porque no existe la costumbre (ese es uno de los grandes tabús del cientismo, uno de sus terrores) de mencionar las condiciones metapsicológicas del trabajo científico. Pero para quien desee considerarlas, la especie de ambivalencia asumida que intento describir, esa particular variedad de fragmentación, a la vez saludable y frágil, ese mínimo de soltura en las relaciones consigo mismo, esa conversión económica mediante la cual una intensa financiación de objeto (aquí, la atracción del cine), inicialmente molar y opaco, sufre luego un destino pulsional que lo vuelve bífido y lo dispone a modo de tenaza, con uno de sus brazos (sadismo voyeurista

sublimado en epistemofilia) acudiendo al encuentro del otro donde se instala como testigo (superviviente, viviente) lo imaginario original de la efusión dual con el objeto; en suma, este itinerario, y la configuración presente que de él resulta, no tienen en el fondo nada de excepcional o de afectado, ni siquiera en el caso, como creen algunos «científicos», de que pertenezcan a la serie de cosas que no hay que citar. Son andaduras y economías de la misma índole (como tendencia siempre, nunca como resultados adquiridos) que definen por igual las condiciones objetivas de posibilidad subjetiva de la labor del etnólogo, o del analista que sigue una cura, en rigor de todo trabajo de *interpretancia* en el sentido semiótico y peirciano de esta palabra (= traducción de un sistema a otro sistema). La verdad es que lo raro no radica en la cosa en sí, sino únicamente en la idea de que los estudios cinematográficos no gozan, por lo que a ellos atañe, de ningún privilegio especial de exención, de ninguna *extraterritorialidad mágica,* de ninguna derogación adolescente en relación con las exigencias comunes del conocimiento y de la financiación simbólica, que (a veces) se presienten mejor en otros campos.

2. Lo imaginario del investigador

Me pregunto cuál es de hecho el objeto de este texto. ¿Cuál es la *incertidumbre motriz* sin la cual yo no tendría ganas de escribirlo, y por lo tanto no lo escribiría? ¿Cuál es mi imaginario, en estos momentos? ¿A dónde quiero llegar, aunque no me sobren esperanzas?

Me parece que es una *pregunta,* en el sentido material de la palabra —una frase terminada por un interrogante—, y que, como ocurre en los sueños, se halla inscrita ante mí, armada de pies a cabeza. Voy a desplegarla aquí, por supuesto con ese coeficiente algo obsesional que es parte a tener en cuenta en toda aspiración al rigor.

Así pues, deletreemos: «¿Qué contribución puede aportar el psicoanálisis freudiano al estudio del significante cinematográfico?»

Este es en suma el contenido manifiesto de mi sueño, y su interpretación (como deseo) habrá de constituir mi artículo. Distingo ya tres puntos de gran interés, tres puntos nodales. Examinémoslos por separado (nos lo pide la *Traumdeutung,* y también la necesidad mínima de disponer de un «plan»), y asociemos un poco a partir de cada uno. Dichos puntos son las palabras «contribución», «psicoanálisis freudiano» y sobre todo «significante cinematográfico».

Psicoanálisis, lingüística, historia

Empecemos por «contribución»: este término me dice que el psicoanálisis no podrá ser la única disciplina interesada en el estudio del significante cinematográfico, y que hay que buscar el modo de articular su aportación con otras. De entrada, y muy directamente, con la de la semiología clásica, es decir con la de la inspiración lingüística, principal guía de mis primeras investigaciones fílmicas y hoy de las de varios más. ¿Por qué «directamente»? Porque la lingüística y el psicoanálisis son

ciencias de lo simbólico y son incluso, si nos fijamos, las dos solas ciencias que tienen por objeto inmediato y único el hecho de la significación como tal. (Evidentemente, afecta a todas las ciencias, pero nunca de manera tan frontal y exclusiva.) Podemos considerar, con cierto desparpajo,[11] que la lingüística —junto a su parentela más cercana, sobre todo la lógica simbólica moderna— se adjudica la exploración del proceso secundario, y el psicoanálisis la del proceso primario: es decir que ambas se bastan para cubrir todo el campo del *hecho-significación* considerado en sí mismo. La lingüística y el psicoanálisis son las dos «fuentes» principales de la semiología, las únicas disciplinas que sean semióticas de punta a punta.

Por eso deben situarse, a su vez, una y otra, en el horizonte de una *perspectiva tercera,* que viene a ser como su trasfondo común y permanente: el estudio directo de las sociedades, la crítica histórica, el examen de las infraestructuras. La unión, esta vez, es mucho menos fácil (suponiendo que la otra lo sea), pues el significante tiene sus propias leyes (primarias o secundarias), y también las tiene la economía política. Técnicamente incluso, si pensamos en el trabajo cotidiano del investigador, en sus lecturas, en su documentación, etc., la «doble competencia», que hace un momento no parecía imposible, se convierte ahora en algo increíble: así, si nos referimos al cine, ¿cuál es el semiótico que podría pretender en serio, con la formación que ha adquirido, con los instrumentos conceptuales que le son propios, iluminar el papel de los monopolios capitalistas en la industria del film de manera tan pertinente y ceñida como la que usan ciertos economistas, por ejemplo, Henri Mercillon y sus discípulos? En los estudios cinematográficos, como en los demás, la semiología (o las semiologías) no podrían reemplazar las diversas disciplinas que abordan el mismo hecho social (fuente de todo simbolismo), con sus leyes que determinan las del simbolismo, sin confundirse con ellas: la sociología, la antropología, la historia, la economía política, la demografía, etc. No podría reemplazarlas, y tampoco debe repetirlas (peligro de la ritual repetición inútil, o del «reduccionismo»). Ha de tenerlo en cuenta, para proseguir su propio avance (materialista también ella, a su nivel), y fijar los puntos de fondeo en todos aquellos casos en que ya lo permita el estado de la investigación (eso es lo que ocurre por ejemplo con el psiquismo espectatorial en tanto que ajuste histórico y eslabón dentro del circuito del dinero). En suma, mediante una especie de anticipación epistemológica (que sin embargo no serviría de pretexto para una parálisis voluntaria), debe inscribirse de antemano dentro de la perspectiva, punteada todavía en buena parte de su recorrido, de un auténtico saber humano —un saber, en singular, muy distinto de nuestras actuales «ciencias humanas» roídas tan a menudo por el cientismo y no obstante necesarias, pues hoy no estamos en el mañana—, de un estado del conocer donde se *sabría,* a lo largo de toda la realidad de los mecanismos intermedios fuera de los cuales la causalidad sólo puede presentirse y postularse globalmente, donde se sabría cómo la evolución de las tecnologías y de las relaciones de fuerza sociales (la sociedad en un estado

por así decir físico) logra influir finalmente en las inflexiones propias del trabajo de lo simbólico, como por ejemplo el orden de los «planos» o la función del *son-off* en un determinado subcódigo cinematográfico, en un determinado género de películas.

Abordamos aquí el famoso problema de las «autonomías relativas», aunque no forzosamente (ambas cosas se confunden demasiado) una simple distinción entre las infraestructuras y las superestructuras. Pues si bien está claro que el cine como industria, sus formas de financiación, la evolución tecnológica de las cintas, el presupuesto medio de los espectadores (que les permite más o menos la frecuentación), el precio de la butaca y mucha más cosas proceden plenamente de estudios infraestructurales, ello no significa que, so pretexto de alguna simetría mecánica, lo simbólico (primario o secundario) sea exclusivamente de orden superestructural. Lo es en parte, desde luego, y hasta en gran parte a través de sus capas más aparentes, de sus contenidos manifiestos, de aquellos de sus rasgos que mantienen una relación directa con hechos sociales precisos y que varían cuando cambian estos últimos: así, en lingüística, hay amplias zonas del vocabulario (aunque ya muchas menos de la fonología o de la sintaxis), y en psicoanálisis las diversas variantes históricas del Edipo —o quizás el propio Edipo, que dista mucho de ser la totalidad del psicoanálisis—, unidas evidentemente a la evolución de la institución familiar. Sin embargo, la significación también posee resortes más ocultos y más permanentes (por definición menos visibles, menos dados a sorprender las mentes), cuya validez se extiende, en el actual estado de conocimientos, al conjunto de la humanidad, es decir el hombre como «especie» biológica. No es que lo simbólico pertenezca a lo «natural», a lo no social; al contrario, en sus más profundos cimientos (que siempre son estructuras y no «hechos»), la significación ya no se limita a ser una consecuencia de la evolución social, sino que se convierte en parte activa, junto a las infraestructuras, en constitución misma de la socialidad, que define a su vez la raza humana. El hecho de que las leyes de la significación queden parcialmente «descolgadas» con relación a las evoluciones históricas a corto plazo no acarrea la naturalización (la *psicologización)* de lo semiótico, sino que determina al contrario la socialidad radical y como definitoria. Siempre llega un momento en que, después de constatar con toda evidencia que es el hombre el que crea el símbolo, también vemos que es el símbolo el que crea al hombre: esta es una de las grandes lecciones del psicoanálisis,[12] de la antropología[13] y de la lingüística.[14]

Así pues, lo simbólico, si hacemos abstracción de su inmenso sector propiamente *cultural* (variable dentro de una temporalidad que es de índole similar a la de la historia), no constituye exactamente una superestructura.[15] No por ello se vuelve infraestructura, o entonces nos saldríamos del sentido estricto (marxiano) de este término y nada

ganaríamos con tamaña mezcolanza. Más bien representa, en sus capas más profundas, una especie de *yuxtaestructura,* según la palabra ya propuesta (Lucien Sève[16]) para fenómenos del mismo género, una yuxtaestructura donde se expresen en último análisis ciertas características del hombre como animal (y como animal distinto de todos los demás, es decir, también como no animal). Recordaré únicamente dos ejemplos muy conocidos de estas «leyes» (de estos aspectos de «la Ley», diría Lacan) que participan en el basamento de todo trabajo significacional. En lingüística, en todos los idiomas conocidos, la doble articulación, la oposición paradigma/sintagma, el necesario desdoblamiento del lógico engendramiento de las frases en una componente categorial y una componente transformacional. En psicoanálisis, en todas las sociedades conocidas, la prohibición del incesto (y sin embargo la procreación sexuada, como entre los animales superiores), con, como corolario inevitable de estos dos datos por así decir contradictorios, esa relación tan singular, que consistirá o no en un Edipo de tipo clásico, esa relación que atrapará definitivamente a la criatura humana comprometiéndola con respecto a su padre y su madre (o a un mundo parental más difuso), derivándose de ahí diversas consecuencias considerables como el rechazo, la división del aparato psíquico en varios sistemas que se ignoran relativamente, o sea, la coexistencia permanente en las producciones humanas (como las películas) de dos «lógicas» irreductibles, «ilógica» una de ellas y abriéndose en permanencia a múltiples sobredeterminaciones, etc.

En suma, la inspiración lingüística y la inspiración psicoanalítica pueden ir llevando paulatinamente, en combinación, a una ciencia del cine relativamente autónoma (= «semiología del cine»), pero ésta planteará *a la vez* hechos de superestructura y otros que no lo sean, sin caer por ello en la infraestructura. Dentro de estos dos aspectos a la vez, seguirá en relación con los verdaderos estudios infraestructurales (cinematográficos y generales). A estos tres niveles, el simbolismo es social (de modo que lo es enteramente). Pero también posee, como la sociedad que le crea y a la que crea, una materialidad, una especie de *cuerpo:* será entonces, bajo ese estado casi físico, cuando interese a la semiología, y cuando el semiólogo lo desee.

Psicoanálisis freudiano y otros psicoanálisis

En la «fórmula» que me ocupa la mente mientras estoy escribiendo, y que al escribir desgrano, noto otro punto de insistencia: «psicoanálisis freudiano» (= «¿Cómo puede contribuir al estudio del significante cinematográfico?»). ¿Por qué esta palabra, o mejor dicho, por qué estas dos palabras? Porque el psicoanálisis, como sabemos, no es enteramente freudiano, le falta bastante para ello, y porque el vigoroso «retorno a Freud» impuesto por Lacan obtiene de esta situación su origen y su misma necesidad. Sin embargo, este retorno no ha afectado al conjunto

del movimiento psicoanalítico mundial. Al margen incluso de esta influencia, el psicoanálisis y el freudismo mantienen, según las regiones, una relación bastante mudable (en Francia, el psicoanálisis es en conjunto más freudiano que en Estados Unidos, etc.), de modo que aquel que, como yo en este momento con el cine, pretende hacer del psicoanálisis un uso cualquiera no tiene más remedio que acabar diciendo de qué psicoanálisis habla. Abundan los ejemplos de prácticas «psicoanalíticas» y de teorías acompañantes más o menos explícitas, en donde toda la agudeza del descubrimiento freudiano, todo lo que lo presenta (debería presentarlo) como una experiencia irreversible, un momento decisivo de conocimiento, queda limado, roído, «recuperado» en una nueva variante de la psicología moral, o hasta de la psiquiatría médica (humanismo y medicina: dos grandes escapatorias del freudismo). El ejemplo más sorprendente (aunque dista mucho de ser el único) es el de ciertas doctrinas terapéuticas «a la americana», sólidamente instaladas más o menos por todas partes,[17] y que son en buen número unas simples técnicas de standardización o de trivialización del carácter, de prevención de conflictos a toda costa.

Lo que yo llamaré psicoanálisis, será la tradición de Freud y su continuación siempre actual, con prolongamientos originales como los que giran en torno a las aportaciones de Melanie Klein en Inglaterra y de Jacques Lacan en Francia.

En el mismo interior de la obra de Freud, que sólo es inmensa por su calidad, la perspectiva del tiempo permite que distingamos sin grandes dificultades ni arbitrariedades unos «sectores» particulares bastante individualizados, desiguales en cuanto a su interés intrínseco (si por eso entendemos al menos que algunos están más «superados» que otros), desiguales además —y eso es lo que más me importa— en cuanto al provecho que les podemos sacar fuera de su campo de origen. (En el fondo, el estudio del cine es una de las ramas de lo que Freud y los psicoanalistas llaman a veces «psicoanálisis aplicado»: curiosa denominación: aquí como en lingüística, nunca se aplica nada, o si se hace resulta peor; se trata de otra cosa: ciertos fenómenos que ilustra o puede ilustrar el psicoanálisis se encuentran en el cine, donde desempeñan un papel real.) Volviendo a los diversos escritos de Freud, destacaré (con cierta premura) seis grupos principales: *

* Con respecto a las ediciones en lengua castellana de la obra de Sigmund Freud, es obligado citar los nueve volúmenes de sus *Obras Completas* publicados entre 1972 y 1975 por Biblioteca Nueva (Madrid). En forma fragmentada y en volúmenes más asequibles, veinticinco hasta la actualidad, ha venido igualmente publicándose desde 1966 por Alianza Editorial, S.A. (Madrid). A esta doble referencia podrá el lector remitirse a lo largo de este libro cuando se citen artículos y obras de Freud *(N. de R.).*

1. La obra metapsicológica y teórica, de la *Traumdeutung* a *Inhibición, síntoma y angustia*, pasando por la *Metapsicología*, junto con los «grandes artículos» como *Para introducir el narcisismo, Más allá del principio de placer, El Yo y el Ello, El problema económico del masoquismo, Pegar a un niño, La Negación, El Fetichismo*, etc.

2. La obra más propiamente clínica: los *Cinco psicoanálisis*, y también los *Estudios sobre la histeria* (con Breuer), y artículos como *El comienzo del tratamiento*, etc.

3. Las obras de vulgarización: *Introducción al psicoanálisis* y otras más (*Nuevas conferencias sobre el psicoanálisis, Resumen de psicoanálisis, La interpretación de los sueños*, versión «didáctica» de la *Traumdeutung*, etc.).

4. Los estudios literarios y artísticos: la *Gradiva*, el *Moisés de Miguel Angel, Un recuerdo de infancia de Leonardo da Vinci*, etc.

5. Los estudios de orientación antropológica o sociohistórica, como *Tótem y tabú, Malestar en la civilización, Psicología colectiva y análisis del Yo*, etc.

6. Se perfila un último grupo, menos nítido que los anteriores y algo a caballo entre el cuarto y el quinto, donde figurarían por ejemplo la *Psicopatología de la vida cotidiana* y *El chiste en sus relaciones con el inconsciente:* se trata en suma de investigaciones centradas en la psicología del preconsciente, y cuyo objeto es cultural aunque no propiamente estético (diferencia con la cuarta categoría), social aunque no propiamente histórico o antropológico (diferencia con la quinta[18]).

Después de haber clasificado los libros en varias pilas, ¿qué voy a hacer? Algunas de ellas no presentan ningún problema en particular. Por ejemplo, la pila didáctica: conserva precisamente su interés didáctico, pero por ese mismo motivo resulta insuficiente. O también la pila «clínica»: por definición, puede afectar al análisis de las producciones culturales, como el cine, pero no directamente ni en cada página, aunque está claro que de todos modos lo toca, por la gran riqueza de sus más diversas apreciaciones, y también porque, sin ella, no podemos entender seriamente los libros de teoría. O bien el sexto grupo de obras, sobre los actos fallidos, los lapsos, el humor, lo cómico: particularmente nos servirán más para el estudio de los fenómenos cinematográficos correspondientes, lo cómico, lo burlesco, el gag, etc. (véanse, por ejemplo, las contribuciones de Daniel Percheron y de Jean-Paul Simon[19]).

En cambio, la situación resulta menos previsible, aunque suelan evocarla las conversaciones de los especialistas, evocada sin duda por escrito, cuando examinamos los trabajos que para Freud tenían un alcance claramente sociológico o etnológico, como *Tótem y tabú*. Desde nuestra óptica semiológica, semejantes estudios, por la misma índole de su objeto, podrían parecer más importantes, en todo caso más pertinentes

de cara a nuestros propósitos, que las obras de «pura» metapsicología. Sin embargo, los etnólogos suelen decir que es al revés (y opino igual): incluso cuando la teoría general de Freud es una de las grandes inspiraciones permanentes de su trabajo, las obras propiamente etnológicas son las que menos sirven. En el fondo, no es tan asombroso: el descubrimiento freudiano afecta virtualmente por su extensión a todos los campos del conocimiento, pero a condición de saber articularla convenientemente con los datos y las exigencias propias de cada uno de ellos, y sobre todo de aquellos cuyo objeto es directamente social; no hay nada que garantice que el «descubridor» (el padre), por la mera razón de serlo, se halle mejor situado para operar esta visualización en dominios que, a veces, no conoce a fondo. (He observado lo mismo en lo que atañe al alcance lingüístico de la obra freudiana: potencialmente es considerable, y Jacques Lacan lo ha destacado con fuerza, pero no percibiremos ese alcance, o apenas, en las alusiones explícitas que Freud dedica a determinados hechos lingüísticos; a veces dichos párrafos resultan decepcionantes para el lingüista.) Sabemos que la «hipótesis filogenética» que constituye el fondo de *Tótem y tabú* (= la horda primitiva, el asesinato *real* del padre en un pasado lejano, etc.) es hoy inadmisible para los antropólogos. Evidentemente no es fácil decidir con certeza cuál era el estatuto que le confería el propio Freud, cuyo grado exacto de «realismo», aquí como en otros casos (seducciones precoces de los futuros histéricos, etc.), sigue siendo un problema: ¿hipótesis de una prehistoria verdadera o parábola mítica que hay que entender en el sentido simbólico? No obstante, parece que, al cabo de muchos párrafos, Freud optaba al menos en parte por la primera interpretación (realista), y la tarea de Lacan ha consistido en «transferir» al registro de la segunda (mejor admitida por los antropólogos) la totalidad del pensamiento psicoanalítico sobre la castración, el asesinato del padre, el Edipo y la Ley. De manera más general, la fragilidad de las tentativas sociológicas de Freud puede atribuirse en un postrer análisis, me parece, a cierto desconocimiento, fácilmente explicable por su propia situación objetiva, de la importancia intrínseca de los factores socioeconómicos y de la irreductibilidad de sus propios mecanismos. Este punto flaco es el que ha permitido la irrupción de la línea «psicologista» que aqueja a Freud (aunque no a sus descubrimientos centrales), y que se le ha reprochado con razón.

Parecida situación asoma, algo más «enmarañada» a decir verdad, cuando consideramos los estudios estéticos de Freud. A ratos desearíamos menos biografía y más psicoanálisis; otros, menos «psicoanalicidad», precisamente en favor de una aclaración más psicoanalítica; también, una mayor preocupación por las especificidades de cada arte y de la autonomía del significante, problemas que evidentemente no ocupaban el centro del pensamiento de Freud. Dan ganas de exclamar que las obras generales contenían en germen la posibilidad de «aplicaciones» más finas, y sobre todo más ajustadas al texto: es cierto, y además ésta es la dirección que hoy se procura seguir para desarrollar las virtudes del instrumento analítico. Pero no debe extrañarnos que el

propio Freud no avanzara más por esta línea, de la que sigue siendo inspirador. Era otra época, Freud era hombre de gran cultura, en el sentido que esto podía tener entre la burguesía del cambio de siglo, y no un teórico del arte; y sobre todo (se suele olvidar por calificarlo únicamente de truismo), fue el primero en ensayar, él solo y ya con cierta brillantez, una aproximación psicoanalítica de la literatura y el arte: ¿cómo esperar que una tentativa nueva ya obtenga de entrada su mayor precisión?

Al insistir sobre estas divisiones bibliográficas quizás algo aburridas, he querido explicitar —asomándome ya a un período que, según confío, traerá el desarrollo de los estudios psicoanalíticos sobre el cine— un estado de hecho más conocido por los etnólogos que por nosotros, pero que también nos concierne: que nadie se extrañe si la semiología del cine acaba, globalmente, apoyándose cada vez más en los textos de Freud que no parecen aludirla propiamente (estudios teóricos y metapsicológicos) y prescindiendo de aquellos otros que parecían tener una relación más directa con la tentativa, en su doble aspecto estético y sociohistórico.

Varios tipos de estudios psicoanalíticos sobre el cine

Vuelvo a mi pregunta: ¿en qué el psicoanálisis puede ilustrar al significante cinematográfico? Su tercer punto clave es la palabra «significante»: ¿por qué especialmente el significante de las películas, o en otros términos, por qué no su significado?

Sucede que los estudios psicoanalíticos sobre cine son de índole variada, ya representados o claramente concebibles. Hay que intentar no confundirlos (procurar «colocarlos»), y designar así de manera más nítida el que yo por mi parte estoy enfocando.

Existiría primero la vía *nosográfica*.[20] En ella, las películas recibirían un tratamiento de síntomas o de manifestaciones secundarias parcialmente sintomatizadas, a partir de las cuales cabría la posibilidad de «remontarse» a la neurosis del cineasta (o del guionista, etc.). Empresa mental necesariamente clasificatoria y médica, aun suponiendo la inclusión de matices: habrá cineastas obsesionales, histéricos, perversos, etc. Esta gestión rompe por principio el tejido textual de la película y disminuye la importancia de su contenido manifiesto, que se convierte más bien en una especie de depósito (discontinuo) de indicios más o menos puntuales destinados a la revelación de lo latente. Lo que aquí interesa al analista no es la película, sino el cineasta. Por consiguiente, todo descansa sobre un doble postulado, el de lo biográfico y el de lo patológico; si he hablado de nosografía, ha sido para maridarlos en una sola palabra.

Esta declaración comporta una variante en donde todo sigue igual salvo la distinción tajante de lo normal y de lo patológico (la variante, en eso, se ajusta más a la lección de Freud). Se mantiene el afán de clasificación, pero desmedicado; así llegamos a una especie de caracterología

de inspiración psicoanalítica, que ya no distribuye las neurosis sino los tipos metapsicológicos y económicos «normales», o bien comunes a lo normal y a lo patológico (el «carácter» de alguien, es su neurosis potencial, siempre susceptible además de actualizarse). El «biografismo» persiste por entero, y con él la indiferencia por el texto fílmico como tal.

De momento, no nos hemos visto obligados a «elegir» entre un estudio del significante y un estudio del significado, sino entre un estudio del texto y un estudio del no texto. Las dos vías que acabo de indicar rápidamente no se definen por su orientación hacia el «puro significado», o al menos no de una manera inmediata que sugiera candidez, defecto de aprendiz, ceguera en cuanto al trabajo propio del significante. Se exponen a esta crítica, pero por trayectos distintos: corren el riesgo de inmovilizar y empobrecer la significación de las películas en lo que sufren de constante amenaza de una recaída en la creencia en un significado postrero (único, estático, definitivo) que aquí sería la *pertenencia tipológica* del cineasta a una categoría, patológica o simplemente psíquica; también comportan otro riesgo de reducción, que les es inherente y se deriva directamente del primero, la reducción psicologizante y la ideología de la «creación» pura; se arriesgan a omitir todo lo que, en las películas, escapa al psiquismo consciente e inconsciente del cineasta como individuo, todo lo que es huella social directa y causante de que nadie sea nunca el «autor» de sus «obras»: influencias y presiones de orden ideológico, estado objetivo de los códigos y de las técnicas cinematográficas en el momento del rodaje, etc. Por eso sólo poseen una validez (y creo que la poseen) si su intención experimenta desde buen principio una estricta balización (= principio de pertinencia), y luego una vigilancia ya en marcha: si se presentan claramente como tentativas de *diagnóstico* (nosográfico o caracterial) dictados sobre *personas* (cineastas), asumiendo así su doble indiferencia hacia lo textual y lo social.

No obstante, resultaría inexacto referirse a ellos al hablar de indiferencia con respecto al significante, aunque a veces ocurra cuando se comentan sus equivalentes literarios. Inexacto, y hasta doblemente. Estas investigaciones no sólo tienen como principio el constituir ciertos aspectos de la película en otros tantos significantes (significantes manifiestos de un psiquismo menos aparente), sino que podría suceder que los rasgos fílmicos así retenidos pertenezcan por sí mismos, en el seno de la película, a lo que la semiología ordenaría dentro del «plano del significante».[21] Los temas sólitos de un cineasta, sus personajes, la época en que gusta de situar sus intrigas, pueden informarnos acerca de su índole personal, pero la manera que tenga de movilizar (o inmovilizar) la cámara, cuyas secuencias corta y monta,[21] también pueden lograr lo mismo. Por tanto, estas dos direcciones investigatorias no valen exactamente como «estudios de significado». Si algo tienen en común, es el interés por personas y no por *hechos de discurso* (= textos fílmicos o códigos

cinematográficos): estos últimos no les atañen en su lógica interna, sino más bien como un medio neutro que les sirve para hallar, donde sea, ciertas indicaciones que les permitan entender mejor a los personajes.

Psicoanálisis del guión

Esto me lleva a una tercera orientación, que acoge más claramente a la película como discurso. Su delimitación presenta más dificultades que la de las dos primeras, y aún no sé si mi mente acierta a esbozarla con nitidez; por eso voy a designarla, en una primera fase algo simplificadora, como *estudio psicoanalítico de los guiones de películas*. Es evidente que no siempre dependerá del guión en el sentido más restringible de la palabra (las páginas escritas que dan pie al rodaje de la película); también se extiende a un buen número de rasgos que no figuran en ese esqueleto escrito (más o menos ausente además de ciertos rodajes) y que sin embargo proceden del guión en su sentido más amplio —en el sentido verdadero: guión implícito si es preciso, guión definitivo tras el montaje—, en la medida en que aún se trata de elementos que tiene algo que ver con la intriga, con las «situaciones», los personajes, los paisajes, el eventual «estudio de costumbres», etc.: en resumen, la temática manifiesta de la película, enfocada si hace falta en sus máximos detalles. Así definido, el guión supone una instancia bastante ambigua, huidiza, y por ello mismo más interesante.[22] En ciertos aspectos, se acerca al significado: lo comprobaremos enfrentándolo, mediante una especie de conmutación, con los diversos códigos a través de los cuales es aprehendido por el espectador, códigos cinematográficos (= analogía visual y auditiva, montaje, etc.) o no cinematográficos, como la lengua en el cine sonoro: todos ellos son otros tantos sistemas que sirven para *comunicar* el guión, que no se confunden con él, mientras que éste en relación a ellos se vuelve significado. Significado que se define como el conjunto de temas aparentes de la película, como su tenor más literal (= denotación circunstanciada). Evidentemente, no es la significación más importante de la película, pero resulta indispensable si se pretende seguir adelante, como exigen los estudios psicoanalíticos de guiones. Y es que dichos estudios tienen por primer efecto la transformación del guión en un significante, y a partir de él deducir significaciones de visibilidad menos inmediata.

Deducirlas, o mejor dicho *abrirse a ellas* (casi me atrevería a decir: inducirlas). Pues no nos pondremos a desvelar *un* sentido oculto, una especie de segundo guión, armado de pies a cabeza, tan claro y perentorio como el otro, discernible únicamente por un estatuto de ocultación que degeneraría entonces en «escondite» infantil e incongruente, dado que lo oculto poseería la misma textura y la misma factura que lo no oculto. (¡De ser así, lo hubieran ocultado adrede! Los mismos sueños carecen de sentido latente, si lo miramos de esta manera;

no hay segundo sueño bajo el sueño, no hay más que un sueño, que es manifiesto y se abre a una serie nunca cerrada de significaciones inaparentes.) Tampoco se trata de querer dotar a la película (engordarla, engrosarla) de tres o cuatro niveles de sentido cada vez más «profundos», conservando la idea de un número fijo y finito, y la concepción de cada nivel como una instancia que posea en la explicitación (con diferencias graduales) el mismo orden de relaciones que el guión verdadero (el guión a secas: no hay más que uno): eso supondría, en estado de desmultiplicación, seguir creyendo en un significado cercador, y bloquear así la infinita *persecución* de lo simbólico, que en un sentido (como lo imaginario, que es su trama) se halla por entero en su huida.

Sobre este punto, he cambiado de opinión en parte —o dicho de otro modo, lo considero como una aportación del psicoanálisis a la lingüística— por lo que atañe a los párrafos correspondientes de *Lenguaje y Cine*[23] y sobre todo a la noción de «sistema textual» tal como yo lo presentaba. La existencia de *un* sistema textual es innegable, si entendemos por ello algo que siempre es de orden estructural y relacional (aunque no forzosamente exhaustible), que es propio de una película determinada y no del cine, que se distingue de todo código combinando varios. Pero ya no creo que cada película tenga *un* sistema textual (el que yo había propuesto, pp. 81 a 83, para una película de D. W. Griffith, *Intolerancia* [1916], no es más que uno de los posibles, una etapa en una labor de interpretación, etapa, por esa época, insuficientemente presentada como tal), ni siquiera, posibilidad que yo había previsto en un capítulo especial (VI, 4), varios sistemas textuales muy distintos y en cantidad fija (varias «lecturas» de una misma película). Hoy, en ese (o esos) sistema(s), veo más bien unas comodidades de trabajo —precisamente por eso se me habían impuesto al principio: a cada fase, conviene repasar los instrumentos—, unos peculiares «bloques de interpretación» ya establecidos o presentidos por el análisis, porciones de significación (o una vasta porción única, según los casos) ya *obtenidas* por el análisis, en los diversos momentos de su gestión de hecho interminable, obtenidas de la indefinida densidad del sistema textual tal como ahora lo entiendo, y que no es más que esa perpetua posibilidad de una estructuración más fina, o aún menos aparente, de una concentración de elementos según otra configuración, de un airado *empujón significacional*, sin anular los precedentes (como en el inconsciente, donde todo se junta), completándolos o en otras ocasiones torciéndolos y complicándolos, de todos modos apuntando un poco hacia otra parte, designando un poco de lado (un poco, o más que un poco). En *Lenguaje y Cine*, yo ya concedía una gran importancia al aspecto dinámico del sistema textual, producción más que producto, que le distingue del estatismo típico de los códigos; hoy creo que este empuje, esta «actividad» no sólo funciona en el interior de un sistema textual sino, para una misma película, entre cada uno y el siguiente

que descubramos; o bien, si consideramos que en total sólo hay uno, que el analista nunca logrará explorarlo del todo y que no debe buscar un «fin».

Así, los análisis de guiones —el guión es un aspecto entre otros del sistema textual— pretenden llegar más lejos que el propio guión, que la «intriga pura» como se dice a veces (aunque sin exactitud, pues este nivel manifiesto también incluye personajes, su pertenencia social, los lugares diegéticos, las indicaciones de época y muchas otras características que desbordan la acción). La instancia guionista, en el sentido amplio que le doy, oscila ahora del lado del significante, puesto que ya no está referida a los códigos de expresión que la comunican, sino a las interpretaciones que origina. Para demostrar, como acaba de hacerlo una tesis de doctorado,[24] que uno de los «sentidos» de *Río Rojo* (1948), de Howard Hawks, es el presentar una justificación de la propiedad privada y del derecho de conquista, y que otro de sus sentidos puede localizarse del lado de la homosexualidad masculina en su variante misógina, hay que examinar ante todo el guión de la película para encontrar los indicios correspondientes. El guión ha dejado de ser un significado: no hay ningún momento de la película que lleve inscrito claramente lo que acabo de decir. Estudiar el guión desde un punto de vista psicoanalítico (o más ampliamente, semiótico), supone constituirlo en significante.

En esto, el guión se parece a un sueño, como se le parecen muchas producciones humanas. El sueño manifiesto, es decir, el sueño a secas —«contenido del sueño», en Freud, por oposición a los «pensamientos del sueño»—, es un significante para la interpretación, y sin embargo él mismo sólo ha podido *establecerse* (ser narrado, y para empezar comunicarse a la percepción consciente del que sueña) como significado de diversos códigos de expresión entre los que figura la lengua (nadie sueña en lenguas que ignora). No habría sueño manifiesto, y por consiguiente tampoco interpretación, si, por ejemplo, el que sueña no identificara ninguno de los objetos visuales oníricos, es decir si le fuera ajeno el código de la percepción socializada; eso explica que al reconocer unos, haya otros, de imposible identificación, que adquieren su auténtico valor de enigma, o bien que los objetos compuestos (= condensación) aparecen como tales, lo que supone una idea determinada, o alguna sospecha, de los distintos objetos que se han ido superponiendo en uno solo, y al menos de su pluralidad. El mismo imaginario necesita simbolizarse, y Freud observaba[25] que sin elaboración secundaria (sin códigos) no habría sueño, pues el proceso secundario es la condición de posibilidad del acceso a la percepción y a la consciencia. Por igual motivo, el guión, instancia consciente y percibida, debe empezar por ser significado antes de que le lleven a significar lo que sea.

De modo que los análisis de guiones no son estudios de significado. Lo que me asombra es más bien que a veces se les considere

como tales. Error que participa de otro, más general; olvidamos fácilmente que todo significante necesita por sí mismo ser significado, y que todo significado, a su vez, sólo puede ser significante. (En esto mismo consiste la labor de lo simbólico, en este incesante toma y daca; no podemos constituir elementos en significantes «puros» y otros en significados puros —adjetivo que por otra parte resulta muy fastidioso— como no sea con relación a un código preciso, a una búsqueda determinada: a un segmento y a uno solo en la indefinida cadena de la significación.) Con el guión, ocurre que se confunden dos cosas distintas: su lugar *en el texto*, en la película (instancia manifiesta de punta a punta), actuando como significado aparente de significantes aparentes, y su lugar *en el sistema textual*, instancia no manifiesta de la que es el significante aparente (o al menos uno de los significantes aparentes). Llegadas a este punto, coinciden de modo claro las sugerencias de la lingüística y las del psicoanálisis. Apoyándome únicamente en las primeras, llegué a distinguir con cuidado el texto, evolución *testificada*, y el sistema textual, que nunca viene dado ni preexiste al trabajo de construcción del semiólogo:[26] así se definía su margen como el de un contenido manifiesto en su interpretación. El sistema textual participa de ese estatuto que Freud llamaba a veces lo *latente*,[27] y que engloba a la vez lo inconsciente y lo preconsciente.

Ciertos estudios de guiones se orientan sobre todo hacia las significaciones inconscientes, y corresponden entonces a lo que suele esperarse de una gestión de inspiración psicoanalítica. Hay otros que operan principalmente a nivel de las significaciones preconscientes: esto es lo que ocurre con la mayoría de estudios llamados «ideológicos» (ya he presentado un ejemplo hace poco, a propósito de *Río Rojo*), estudios que apuntan a «capas de sentidos» que no aparecen claramente en la película, sino que constituyen su elemento implícito antes que su inconsciente. Todo ello no significa que los estudios del preconsciente guionístico sean forzosamente «menos psicoanalíticos»: todo depende del tratamiento que reciben, y el psicoanálisis comporta una teoría del preconsciente (Freud no consideraba esta instancia como accesoria, se interesó mucho por ella, sobre todo en la *Psicopatología de la vida cotidiana;* creía que una especie de «segunda censura», dinámicamente unida a la primera, separaba tópicamente el preconsciente del consciente[28]). Tampoco significa que la ideología sea una producción exclusivamente preconsciente: es más probable que, al igual que muchas otras formaciones sociales, posea sus capas preconscientes y sus capas inconscientes, aun en el caso de que estas últimas apenas se hayan visto exploradas (en absoluto antes de Deleuze, Guattari y Lyotard) y difieran más o menos de la ideología en su concepción clásica. Lo que ocurre, sencillamente (y se trata de un punto de hecho, no de derecho), es que los estudios ideológicos, de momento, se limitan casi siempre a la ideología preconsciente. Eso es lo que les reprochan, como sabemos, Deleuze y Guattari, empeñados en reseguir la huella de la historia dentro del mismo inconsciente, y a la vez bastante escépticos sobre la misma noción de ideología, al menos en sus actuales formas.

Psicoanálisis del sistema textual

De todos modos, basta que los análisis de guiones profundicen mínimamente y digan algo más que evidencias, para que planteen la perspectiva de un «latente» cuya compañía buscan. Este es el motivo sin duda de que les cueste distinguirse, en ciertos casos, de otra clase posible —por consiguiente, la cuarta— de trabajos psicoanalíticos sobre las películas: los trabajos que, como los precedentes, tienen en cuenta el sistema textual, la interpretación, pero que se orientan a partir del conjunto de material fílmico manifiesto (significados y significantes), y ya no únicamente del significado manifiesto (el guión). Será la película por entero la que ahora se constituya en significante. Así, lo que asombra en la interpretación a la vez ideológica y psicoanalítica que Jean-Paul Dumont y Jean Monod[29] han propuesto de una película de Stanley Kubrick, *2001: Una Odisea del Espacio* (1965-1967), es que movilizan por igual, como indicios, diversos elementos sacados de la temática de la película y otros que pertenecen al significante propiamente cinematográfico, o al menos al uso que de él hace la película estudiada; en las listas estructurales de circunstancias y cocircunstancias establecidas por los autores, encontramos, por ejemplo (p. 149), los ítems «Travelling adelante» y «Travelling atrás», igual que en otros momentos encontramos «Gravidez», «Ingravidez», «Nave espacial», «Hueso lanzado al aire por el mono», etc. Esta gestión suscita dificultades, en la medida en que los elementos cinematográficos y los elementos guionísticos no son reveladores *de la misma manera* (los autores tienen una tendencia excesiva a «diegetizar» el significante), mientras que lo que más nos la revela, lo que nos permite el acceso más central al sistema textual, es sin duda la relación de unos con otros y no unos, ni otros, ni su adición. Hay un punto sin embargo, e importante, que nos impulsa a probar el método: el significante fílmico es tan indicativo como su significado en cuanto a las significaciones latentes de la película, el material aparente se deriva por entero de una lectura sintomal. (Encontramos aquí una constatación trivial pero cierta, que suele enunciarse sin acierto: la «forma» de una película nos ha de enseñar tanto como su «contenido» por lo que se refiere a su «sentido verdadero».)

En el número 23 de *Communications* (1975[30]), el imponente estudio de Raymond Bellour sobre *Con la muerte en los talones* (1959), de Alfred Hitchcock, nos demuestra muy bien, me parece, lo que podemos esperar de una aproximación psicoanalítica atenta a la vez al significante, al guión y a su articulación recíproca; la estructura edipiana evidenciada por este análisis se refleja tanto en el guión (por así decir, a gran escala), como en los esquemas de montaje de la secuencia (a menor escala), de modo que entre el significante y el significado manifiestos de la película, la relación que se produzca (no manifiesta) sea la de un redoblamiento especular o de una insistencia, de una metáfora de microcosmos a macrocosmos: el latente arraiga doblemente en lo aparente, donde podemos leerlo dos veces, en dos tamaños, según un movimiento de espiral. Con este movimiento, que no es exactamente cinematográfico y que no sólo

afecta a la historia narrada, sino que se instala justamente en medio de los dos (y que sería distinta en otras películas), nos acercamos verdaderamente al orden del sistema textual tal como yo lo entiendo.

Las investigaciones de esta índole (la cuarta que enumero) son por lo tanto los *estudios de sistemas textuales*. Las del tercer grupo, que guardarán el nombre de estudios de guiones, también lo son, pero bajo un ángulo de incidencia más parcial: el guión es uno de los datos aparentes, aunque no el único, uno de los elementos que nos introducen a la interpretación, aunque no el único. Al aislarlo artificialmente de los demás, corremos el riesgo evidente de falsear el conjunto del sistema textual, dado que éste forma un todo, y así habría motivo para invalidar los análisis de guiones en su principio mismo. Pero para muchas películas, no todas carentes de interés, el inconveniente es menos real de lo que parece, pues en ellas la dimensión del guión desempeña un papel considerable mientras que la labor del significante se ve muy reducida. En cambio, para otras películas (ya insistiré sobre este punto), el análisis del guión es una aproximación globalmente insuficiente, a grados además diversos, tan diversos como la relativa importancia del guión en el sistema textual, muy variable según las películas.

Psicoanálisis del significante-cine

A medida que desarrollo (de momento al solo nivel del preconsciente) este imaginario científico que inicialmente se expresaba mediante una sola frase, me voy acercando poco a poco a los problemas que en un estudio psicoanalítico plantea el significante del cine como tal, el grado de la «especificidad cinematográfica». Lo típico de los análisis de guiones es hacer abstracción: la inspiración freudiana encuentra ahí su sitio como lo encontraría en determinados estudios estéticos ajenos al cine (y con las mismas dificultades ya tan conocidas, que por tal motivo omitiré). Estas investigaciones pueden ser psicoanalíticas pero, en el fondo, no son cinematográficas (aunque por eso mismo estén muy adaptadas a ciertas películas). Lo que «psicoanalizan» no es el cine, sino una historia, y lo que pasa es que el cine cuenta esa historia (y abundan los casos de esta índole). El guión de una película puede admitir exactamente el mismo trato que una novela y podríamos reaplicar aquí, en bloque, todo el dossier ya clásico de las relaciones entre el psicoanálisis y la crítica literaria (= la ausencia de diván y por lo tanto de una verdadera transferencia, el alcance exacto del método propuesto por Mauron, etc.). En suma, lo que distingue a los estudios de guiones (y también a los estudios nosográficos o caracterológicos) de la vía que aquí intento definir, y hacia la que me encamino cruzando antes todo lo que no sea ella, no es exactamente, como he querido demostrar mediante esta travesía, que sean indiferentes al significante, sino que lo son al significante *cinematográfico*.

Tal vez extrañe que, tras hablar largo rato de estos estudios de guiones, no se me haya ocurrido recordar que resultan imposibles en el caso de ciertas películas, las *películas sin guión:* películas «abstractas», películas de la «vanguardia» de los años 1920-1930, películas actuales de investigación, etc. O también (constatación similar en estado atenuado) que el interés de estos estudios, cuando resultan posibles, va disminuyendo a medida que la película que aprehenden rehúye aún más (ni que sea conservando una «intriga») el régimen plenario de la narración-representación. (Tenemos todos los casos intermedios; las películas de Eisenstein son diegéticas, pero lo son menos que la producción habitual de Hollywood.) Lo típico de estas películas, a uno u otro grado, es que en ellas el significante cinematográfico abandona el estatuto de vehículo neutro y transparente para pasar al servicio inmediato de un significado manifiesto que es lo único que importa (= el guión), y que por el contrario tiende a inscribir su propio juego, a ocupar en él una parte cada vez más importante de la significación global de la película, invalidando así los estudios de guiones en una proporción creciente, y como máximo imposibilitándolos.

Por lo que atañe a los trabajos de la cuarta categoría (estudios completos del sistema textual), destacan en cambio por su afán hacia el significado. Son susceptibles incluso de ilustrar su funcionamiento de manera particularmente eficaz, en la medida en que lo captan, como cualquier estudio textual, enmarcado por un corpus restringido (una película, algunas películas del mismo autor o del mismo género), o sea explorable en gran detalle. Sin embargo, el conocimiento psicoanalítico del significante del cine (del *significante-cine*) no está constituido por su objeto propio y exclusivo (este objeto es la estructura de la película, y de ahí viene que yo le haya puesto ese nombre). En otra ocasión, ya intenté demostrar[31] que el sistema textual, la interpretación de cada película en su singularidad, se constituye por definición en una especie de *lugar mixto* donde acaban coincidiendo e intercalándose los códigos específicos (más o menos típicos del cine y solamente del cine) y los códigos no específicos (más o menos comunes a «lenguajes» diversos y a un estado de cultura); en efecto, aunque las figuras del cine, consideradas en su más inmediata significación, se dejen analizar ellas mismas en un significante y un significado, e igual ocurra con las figuras culturales, las primeras no obstante se sitúan dentro del significante y las segundas dentro del significado (manifiesto), desde el momento en que asoman significaciones menos puntuales y *próximas,* desde el momento en que, en suma, comenzamos a asumir la película por entero (precisamente siguiendo la línea de los estudios del sistema textual), y ya no el «valor» de tal o cual movimiento de cámara o de tal o cual frase del diálogo.[32] La significación latente de una «obra» singular, en el arte que sea, siempre tiene algo que ver con esta trabazón existente entre un significante global y un significado global, o mejor dicho entre una especificidad y una generalidad ambas significantes; es una instancia —un impulso, más bien— que, siempre, se presenta honda e íntimamente invertible y mezclada: lo que nos «dice» afecta a este mismo

arte, afecta también a algo más (al hombre, a la sociedad, al autor), y nos dice todo eso a la vez, como de golpe. La obra de un arte nos hurta este arte al tiempo que nos lo presenta, porque es a la vez menos y más que él. Toda película nos da a ver el cine, pero también es su muerte.

Por eso tiene su razón de ser un género particular de reflexiones psicoanalíticas sobre el cine, y lo correcto sería precisamente tratar del mismo cine (y no de las películas), del significante como tal. Sin duda, habrá fenómenos de imbricación, como en todo además, y nos guardaremos muy mucho de erigir agresivamente (miedosamente) esta orientación de trabajo en un sector fortificado, solitario y desconectado de los demás. El conocimiento psicoanalítico del significante cinematográfico puede progresar enormemente gracias a estudios textuales que se muestren especialmente atentos a los juegos típicos del cine en su texto, y gracias también al análisis de ciertas películas en donde la labor del cine sea más importante que en otras (estos dos conceptos son, me parece, los que permiten que unas investigaciones como las de Thierry Kuntzel alcancen una gran magnitud). Otro procedimiento —el que yo tenía en perspectiva y al que ahora llegamos— consiste en examinar directamente, al margen de cualquier película en particular, las implicaciones psicoanalíticas de lo *cinematográfico;* es lo que haré, o al menos empezaré, en la segunda mitad de este texto (caps. 3, 4 y 5), y en la continuación de este libro.

Durante los años que siguieron a 1968, el equipo de los *Cahiers du Cinéma,* en Francia, desempeñó un importante papel en la emergencia de esta nueva orientación indagadora; aludo particularmente (aunque sin limitarme, pues se trataba de un conjunto) a determinadas contribuciones de Jean-Louis Comolli o de Pascal Bonitzer. Ciertos estudios de esa índole han sufrido censuras a veces por su oscuridad o su alambicamiento de moda; o si no, por ser una especie de *raids,* algo elípticos, de sistematización insuficiente, dedicados a quemar terreno sin llegar a ocuparlo de verdad. Esas críticas, en ciertos casos (no siempre, que también fallan), no resultan totalmente desdeñables. Aun así, tampoco logran borrar el interés y la agudeza de la apertura, del *gesto,* de la dirección indicada: pues qué, ¿acaso fue tan frecuente, en la teoría cinematográfica anterior, la preocupación de ilustrar en términos freudianos unos fenómenos como el fuera de campo, el encuadre, el montaje corto o el rodaje en profundidad?

Sabemos en efecto que los distintos «lenguajes» (pintura, música, cine, etc.) se diferencian unos de otros —y para empezar *son varios*— por su significante, tanto en su definición física y perceptiva como en los rasgos formales y estructurales que de ahí se derivan, y no por su significado, o en todo caso no de manera inmediata.[33] No existe

ningún significado que sea propio de la literatura o al revés del cine, ningún «gran significado global» que por ejemplo pudiéramos atribuir a la misma pintura (= otra vicisitud mítica de la creencia en el significado postrero). Cada medio de expresión nos permite decirlo todo; «todo»: entendamos por ello un número indefinido de «cosas» (?), mediante un amplísimo recubrimiento de un lenguaje a otro. Evidentemente, cada uno las dice a su modo, y por eso a veces tenemos la sensación de un gran significado. Significado que sin embargo sigue estando muy mal nombrado, pues sólo admite una aproximación en términos de significante: lo cinematográfico no consiste en cualquier lista estática de temas o argumentos, especialmente aptos para que los «trate» el cine e incapaces de despertar una «vocación» semejante en las demás artes (concepción típicamente metafísica y que procede por *esencias*), sino que sólo puede definirse, o más bien presentirse, como una manera particular de hablar de cualquier cosa (o de nada), es decir como un *efecto de significante:* un coeficiente específico de significación (y no un significado) partidario del funcionamiento intrínseco y hasta de la adopción del cine prefiriéndolo a otra maquinaria u otros dispositivos. En términos lingüísticos, diré que lo que reclama la intervención ilustrativa del psicoanálisis no es únicamente cada una de las películas (no únicamente las películas), sino también los rasgos pertinentes de la materia del significante en el cine, y los códigos específicos que autorizan estos rasgos: la materia del significante y la forma del significante, tal como lo entiende Hjelmslev.

Los grandes regímenes del significante

Estudiar el significante, pero no forzosamente el cine «en general» (= enunciar proposiciones y que cada una de ellas valga para todas las películas). Pues hay muchas fases intermedias. Los conglomerados de escasa amplitud, como el conjunto de películas de un cineasta, o de un «género» históricamente muy circunscrito, originan investigaciones que muestran una afinidad con los análisis textuales. No obstante, también existen categorías más extensas, algo así como «supergéneros» que yo preferiría designar bajo la denominación de *grandes regímenes cinematográficos:* cada uno de ellos corresponde aún a un grupo de películas, pero sólo de modo virtual pues el grupo es inmenso y no autoriza la enumeración explícita (y además porque dichos regímenes suelen entremezclarse, de forma que una misma película pertenece a varios a la vez). La paradoja de estos regímenes, que corresponden a las principales *fórmulas de cine* hoy conocidas, es que con bastante frecuencia son evanescentes e inciertos en sus fronteras, y que se desmenuzan en una serie indefinida de casos particulares, muy claros y bien esbozados no obstante en su centro de gravedad: por eso podemos definirlos en comprensión, no en extensión. Instituciones blandas, pero instituciones plenas. El espectador acostumbrado al cine (el indígena) no se lleva

a engaño, son categorías mentales que él posee y que sabe manejar. Ha podido ver muchos «documentales novelados», como suele decirse (y la expresión ya demuestra una mezcla de géneros, o sea, de dos géneros en principio distintos), pero no duda de que el documental y la «película de intriga» conserven una autonomía respectiva en su definición, ni de que haya otras ocasiones en que cada uno de ellos se manifieste en estado puro, o al menos casi puro.

No pretendo citar aquí exhaustivamente estos grandes géneros; lo que me interesa es su estatuto, no su lista. Hay varios, y algunos de ellos se ordenan por series. Cada serie forma un paradigma (en términos lógicos, una suma de clases complementarias) cuyo conjunto engloba la producción cinematográfica por entero, aunque dividiéndola de forma distinta a la de las series vecinas. Así por ejemplo, la serie Noticiario/Documental/Anuncios/Film publicitario/«Gran Película». O bien, «Película en color/Película en blanco y negro», «Película muda/Película sonora». (Vemos que ciertas categorías poseen unas fronteras más claras que otras.) También hay veces en que no se constituye una serie verdadera, sino que se dispone de una determinada «clase» de películas, socialmente experimentada como un poco al margen (una clase, precisamente), y que se opone en bloque a todas las demás películas; estas últimas pasan a ser entonces «películas ordinarias» (= no marcadas desde el ángulo considerado). Están las películas en 3-D y las otras, las películas en cinemascope y las otras, las películas de cinerama y las otras, etc.

Entre estas distribuciones diversas, una de las más importantes para cualquier estudio, sobre todo psicoanalítico, del significante cinematográfico (instaurador de tales clasificaciones), es al mismo tiempo, como suele ocurrir, uno de los más endebles en sus contornos exteriores, uno de los que resulta más difícil (más imposible) de establecer por vía enumerativa. Se encarga de situar a un lado las películas que yo llamo diegéticas (películas narrativo-representativas) y al otro las que no cuentan historia alguna, a través de una degradación, esta vez particularmente impresionante, de posiciones específicas o mixtas.[34] La importancia de esta distinción, lo que le da pese a su fugacidad esa realidad tan intensa en todas las reflexiones, desde las más «ingenuas» hasta las más teóricas, depende de factores que son esencialmente históricos (= industriales, ideológicos, psicoanalíticos, etc.) y que no se atienen al gusto que cada espectador pueda tener, o no tener, por la película de ficción (al contrario, será ese gusto el que dependa de una situación de hecho, por lo demás algo compleja). El cine, ya cuando nace a fines del siglo XIX, quedó como atrapado por la tradición occidental y aristotélica de las artes de ficción y de representación, de la *diégesis* y de la *mimesis*, tradición para la que ya estaban preparados los espectadores —preparados mental, pero también pulsionalmente— por la experiencia de la novela, del teatro y de la pintura figurativa, tradición por consiguiente la más rentable para la

industria del cine. Aún hoy, la mayoría de películas rodadas participan, a uno u otro nivel, de la fórmula ficcional; he intentado explicar por qué y cómo, en otro texto (que aquí es el III).

También observamos que la distribución ficcional, en su mecanismo formal (históricamente bastante revelador), opera al revés de los demás paradigmas que he citado. Consiste en distinguir las películas narrativas de todo el resto, es decir que el polo «positivo», el que logra definirse, corresponde a una mayoría de películas y ya no a una minoría, como cuando se oponían las películas de cinerama y las películas «ordinarias». Ahora, será la película ideológicamente asimilado como ordinario (la película de ficción) la que sirva de referencia y la que abra el paradigma, mientras que por el contrario la categoría de «todo lo demás» agrupa películas menos numerosas, consideradas por la sociedad como un poco extrañas (si se trata al menos de largometrajes, que pretendan pasar por una «gran película»). El juego de la *marca* cae entonces en una cierta confusión: parecerá que la película de no ficción se presente como término marcado, puesto que ha dejado de ser extraño y «especial», y sin embargo será el mismo término no marcado (cosa bastante rara), la película de ficción, lo que primero se plantee y en relación al cual habrá un *resto*. Esta particular disposición de la marca puede advertirse cada vez que una sociedad opone una normalidad a una marginalidad: lo marginal (como ya lo indica de sobras la palabra) es un «después», un residuo, no podría pasar por término positivo y primero; sin embargo, como lo positivo también es lo mayoritario (y la palabra «normal» contiene estas dos ideas a la vez), lo marginal, más infrecuente, queda marcado sin dejar de ser un resto. Vemos una vez más que las configuraciones formales poseen un alcance plenamente socio-ideológico (la posición objetivamente dominante de la película de ficción repercute en las divisiones mentales usuales), y también que estas últimas se abren a un latente, un latente que, en este párrafo, me he limitado a designar a su nivel preconsciente; hay regiones del preconsciente mantenidas al margen de la consciencia de manera bastante regular, aunque sin que haga falta, para acceder a ellas, ninguna cura analítica o ningún impulso de rechazo. Conviene no precipitarse en atribuir al inconsciente todo lo implícito ni todo lo no dicho, aunque sean un poco permanentes. Aun así, cabrá la posibilidad de examinar, acercándose más a sus raíces inconscientes, este estatuto marginal de la película de no ficción; basta con no confundir las dos etapas.

La película de ficción es aquella en donde el significante cinematográfico no trabaja por cuenta propia, sino que se dedica enteramente a borrar las huellas de sus pasos, a abrirse de inmediato sobre la transparencia de un significado, de una historia, que en realidad está fabricada por él, pero que simula «ilustrarla» únicamente, transmitírnosla como de golpe, como si ya hubiera existido antes (= ilusión referencial): otro ejemplo de un producto que es inversión de su producción. Este *efecto de existencia anterior* —este sordo zumbido de un «antaño», de una infancia esencial— es sin duda uno de los grandes encantos (ampliamente inconsciente) de toda ficción, en las culturas abundantes

donde las haya. Así, la película de ficción representa a la vez la negación del significante (una tentativa para sumirlo en el olvido), y un cierto régimen de funcionamiento de este significante, muy concreto, precisamente el requerido para sumirlo en el olvido (sumirlo más o menos en el olvido, según se absorba más o menos la película solamente en su guión).

Por tanto, lo que distingue a las películas de ficción no es la «ausencia» de una labor típica del significante, sino *su presencia sobre el modo de la denegación*, y ya sabemos que este tipo de presencia es uno de los más fuertes que haya. Conviene estudiar este juego de presencia-ausencia, ya presentido por André Bazin bajo el nombre de «desglose clásico», conviene explorar el significante de cine en su régimen ficcional. En cambio, como ya he dicho, cuanto más se reduce una película a su diégesis, menor importancia posee el estudio de su significante para su sistema textual. No es contradictorio: la fórmula diegética del significante es un mecanismo complejo que aún no se conoce bien, pero que, sea cual sea exactamente, afecta a una gran cantidad de películas y a ninguna de ellas en particular.

Así existen grandes categorías (película de ficción, película en color, película en cinemascope, etc.) que aparecen mucho menos como conjuntos enumerables de películas (aunque a veces lo sean hasta cierto punto) que como los diversos rostros del propio cine, o al menos como aquellos que ya nos ha mostrado, pues otros son los que nos reserva el futuro. Podemos interesarnos por ellos como tales, y eso supone seguir estudiando el significante-cine, a través de uno u otro de sus grandes modos institucionales. La distinción metodológica más notable, desde una perspectiva semiológica, no es la que opone la película singular (= una película y una sola) a la «totalidad» del cine (= todas las películas existentes), sino los estudios de textos y los estudios de códigos. En ambos casos podemos atender a grupos de películas, reducibles a una sola en análisis textuales, ampliables hasta el conjunto del cine en análisis códicos. El margen persistente tiene como incidencia propia el separar los grupos analizables en extensión de aquellos otros cuya imprecisión o enormidad imposibilita un tratamiento por vía textual (el *corpus*, entonces), grupos estos últimos que sólo admiten una comprensión mediante el estudio directo de ciertos rasgos pertinentes del significante (de entrada comunes a un número indeterminado de películas), y que además, a partir de su definición histórica o sociológica, ya no son tanto grupos de películas como aspectos del cine. Su análisis se relaciona con los que examinan el cine por entero, y participa del mismo género de investigaciones.

3. Identificación, espejo

«¿Qué contribución puede aportar el psicoanálisis freudiano al conocimiento del significante cinematográfico?»: esta era la pregunta-sueño que yo me hacía (imaginario científico con ganas de simbolizarse), y ahora casi me parece haberla *devanado;* esta palabra ya indica que la pregunta sigue siendo «vana»: no he aportado respuesta alguna, me he limitado a prestar atención a lo que yo quería decir (nunca se sabe antes de haberlo escrito), y no he hecho más que preguntarme mi pregunta: esta vanilocuencia es de las que hay que asumir, es constitutiva de toda gestión epistemológica.

Ya que he querido fijar el sitio (como casillas vacías, algunas de las cuales comienzan a llenarse sin haberme esperado, y mejor así), el sitio de diversas orientaciones de trabajo y en especial de la última, la exploración psicoanalítica del significante, que me interesa particularmente, ahora, en ésta, debo ponerme a inscribir algo; debo impulsar más hacia delante, más claramente en dirección del inconsciente, el análisis de este deseo de investigador que me lleva a escribir. Y, desde luego, para empezar, se tratará de hacer una nueva pregunta: entre los rasgos específicos del significante cinematográfico, que distinguen al cine de la literatura, de la pintura, etc., ¿cuáles son los que, por su naturaleza, reclaman más directamente esta forma de saber que sólo nos aporta el psicoanálisis?

Percepción, imaginario

El significante del cine es *perceptivo* (visual y auditivo). También lo es el de la literatura, puesto que hay que *leer* la cadena escrita, pero en este caso introduce un registro perceptivo más restringido: solamente grafemas, escritura. Igual ocurre con la pintura, con la escultura,

con la arquitectura, con la fotografía, aunque siempre dentro de unos límites, que son diversos: ausencia de la percepción auditiva, ausencia, en el mismo visual, de ciertas dimensiones importantes como el tiempo y el movimiento (evidente que existe el tiempo de la mirada, pero el objeto mirado no se inscribe dentro de un segmento preciso de tiempo, con sus consecuciones apremiantes y externas al espectador). También el significante de la música es perceptivo, pero, igual que los otros, está menos «extendido» que el del cine: en este caso se echa en falta la visión y, en el mismo auditivo, el habla oída (salvo para el canto). En suma, la sorpresa inicial es que el cine es más *perceptivo*, si es lícito expresarse así, que otros muchos medios de expresión; moviliza la percepción según una mayor cantidad de ejes. (Por eso, a veces, han presentado el cine como una «síntesis de todas las artes»; la frase no quiere decir gran cosa, aunque si nos atenemos a una lectura cuantitativa de los registros de percepción, es cierto que el cine «engloba» en sí el significante de otras artes: puede presentarnos cuadros, hacernos oír música, está hecho de fotografías, etc.)

No obstante, esta «superioridad» en cierto modo numérica desaparecerá si comparamos el cine con el teatro, con la ópera y con los demás espectáculos del mismo género. Estos últimos también ponen en juego la vista y el oído a la vez, la audición lingüística y la audición no lingüística, el movimiento, el desarrollo real del tiempo. Otra es su manera de diferir del cine: no consisten en *imágenes,* las percepciones que proponen a la vista y al oído se inscriben en un espacio verdadero (no fotografiado), el mismo que ocupa el público durante la representación; todo lo que oye y ve el auditorio está activamente producido, en su presencia, por seres humanos o por accesorios igualmente presentes. Aquí no se trata del problema de la ficción, sino de las características definitorias del significante: la obra teatral podrá mimetizar una fábula o no, la cuestión es que, ante la necesidad mimética, seguirá corriendo a cargo de personas reales que evolucionan por un espacio y un tiempo reales, *en la misma «escena» donde se halla el público.* La «otra escena», que precisamente no recibe este nombre, es la pantalla del cinematógrafo (ya de entrada más cercana al fantasma): lo que en ella se desarrolle puede resultar, como antes, más o menos ficcional, pero esta vez el propio desarrollo es ficticio: el actor, el «decorado», las palabras que se oyen, todo está ausente, todo queda *registrado* (como un rastro amnésico que fuera tal inmediatamente, sin haber sido nada más con anterioridad), y este hecho sigue siendo cierto si lo registrado no es una «historia» ni apunta a la ilusión propiamente ficcional. Pues será el mismo significante, y por entero, el que aparezca registrado y sea ausencia: una simple cinta que se enrolla, que «contiene» en su interior paisajes inmensos, batallas campales, el deshielo del río Neva, el período de vidas enteras, y que sin embargo se deja guardar en una lata redonda de metal corriente, modesta por sus dimensiones: prueba evidente de que no contiene «de verdad» todo eso.

En el teatro, Sarah Bernhardt podrá decirme que ella es

bajo su forma primera ha dejado de serle una necesidad actual, pero él continúa, en el cine —y so pena de que la película le resulte incomprensible, considerablemente más que las más incomprensibles películas—, dependiendo de un juego identificador permanente sin el cual no habría vida social (así sucede que la más trivial conversación supone la alternancia del *yo* y del *tú*, o sea la aptitud de dos interlocutores a una identificación recíproca y respectiva). Esta identificación *continuada*, cuya función esencial incluso en el más abstracto de los razonamientos ya ha demostrado Lacan,[35] y que para Freud era el «sentimiento social»[36] (= sublimación de una libido homosexual reaccional por sí misma ante la agresiva rivalidad que se produce entre los miembros de una misma generación, después de matar al padre), ¿qué forma reviste en el caso particular de una práctica social entre otras, la proyección cinematográfica?

Evidentemente, el espectador tiene ocasión de identificarse con el *personaje* de la ficción. Pero aun así, hace falta que éste exista. Por consiguiente, esto sólo vale atribuido a la película narrativo-representativa, y no a la constitución psicoanalítica del significante de cine como tal. El espectador también puede identificarse con el actor, en películas más o menos «aficcionales» en las que este último se presente como actor y no como personaje, aunque siga ofreciéndose así como ser humano (como ser humano percibido), o sea permitiendo la identificación. No obstante, este factor (añadido incluso al precedente y englobando entonces una grandísima cantidad de películas) no resultaría suficiente. Se limita a designar, en algunas de sus formas, la identificación secundaria (secundaria en el propio proceso cinematográfico, puesto que aparte de esto toda identificación distinta de la del espejo debe considerarse como algo secundario).

Explicación insuficiente, y por dos motivos, de los que el primero no es más que la consecuencia intermitente, anecdótica y superficial del segundo (pero por ello mismo más visible, y eso me lleva a situarlo en primer lugar). El cine se aparta del teatro en un punto importante, ya destacado con frecuencia: suele presentarnos largas secuencias que podríamos tildar (literalmente) de «inhumanas» —ya conocemos el tema del «cosmomorfismo» cinematográfico, desarrollado por muchos teóricos del film—, secuencias en donde sólo aparecen objetos inanimados, paisajes, etc., y que, a veces durante minutos enteros, no ofrecen ninguna forma humana a la identificación espectorial; debemos creer sin embargo que ésta se mantiene intacta en su estructura profunda dado que la película en tales momentos *funciona* igual que en otros, y dado además que hay películas enteras (documentales geográficos, por ejemplo) que se desarrollan inteligiblemente en tales condiciones. El segundo motivo, más radical, es que la identificación con la forma humana que sale en la pantalla, incluso cuando tiene lugar, todavía no nos dice nada en lo que atañe al *lugar del Yo espectatorial* en la instauración del significante. Este Yo, como acabo de decir, ya se halla formado. Pero puesto que existe, podemos preguntarnos justamente *dónde está* durante la proyección de la película. (La identificación verdaderamente primera, la del espejo, forma

el Yo, pero todas las demás suponen en cambio que ya está formado y que pueda «intercambiarse» contra el objeto o el similar.) Así, cuando «reconozco» a mi semejante en la pantalla, y más aún si no lo reconozco, ¿dónde estoy? ¿Dónde se encuentra este alguien que es capaz de reconocerse cuando ha lugar?

No basta con contestar que el cine, como toda práctica social, exige que el aparato psíquico de sus participantes esté plenamente constituido, ni que por consiguiente el problema interese a la teoría psicoanalítica general y no propiamente a la del cine. Pues mi *¿dónde está?* no pretende ir tan lejos, o más exactamente intenta ir un poco más lejos: se trata del *lugar* ocupado por este Yo ya constituido, ocupación que se produce durante la sesión de cine, y no en la vida de sociedad en general.

El espectador se halla ausente de la pantalla: al revés del niño ante el espejo, no puede identificarse a sí mismo como objeto, sino únicamente a objetos que están sin él. La pantalla, en tal sentido, no es un espejo. Lo percibido, esta vez, está por entero del lado del objeto, y ya no hay nada que equivalga a la propia imagen, a esa singular mezcolanza de percibido y sujeto (de lo otro y de mí) que precisamente fue la figura necesaria para separarlos entre sí. En cine, siempre será el otro el que ocupe la pantalla; yo estoy ahí para mirarlo. No participo para nada en lo percibido, al contrario soy *omnipercibiente*. Omnipercibiente del mismo modo que decimos omnipotente (esa es la famosa «ubicuidad» que cada película regala a su espectador); omnipercibiente, además, porque estoy por entero del lado de la instancia percibiente: ausente de la pantalla, aunque muy presente en la sala, gran ojo y gran oído sin los cuales lo percibido no tendría a nadie que lo percibiera, instancia *constituyente*, en suma, del significante de cine (yo soy quien hace la película). Si los espectáculos y sonidos más extravagantes, o su más improbable conjunción, la más alejada de toda experiencia real, no impide que se constituya el sentido (y para empezar no *sorprende* al espectador, no lo sorprende de verdad, no mentalmente: éste se limita a considerar que la película es muy rara), se debe a que sabe que está en el cine.

En el cine, el *saber del sujeto* cobra una forma muy concreta sin la cual no habría película posible. Este saber es doble (aunque se constituya en unidad): sé que estoy percibiendo un imaginario (y por eso sus rarezas, si hace falta extremas, no me turban muy en serio), y sé que soy yo quien lo percibe. Este segundo saber se desdobla a su vez: sé que estoy percibiendo realmente, que mis órganos sensoriales reaccionan físicamente afectados, que no me he puesto a fantasmar, que la cuarta pared de la sala (la pantalla) es verdaderamente distinta de las otras tres, que frente a ella hay un proyector (o sea, que no soy yo el que proyecta, o al menos no yo solo), y sé asimismo que soy yo el que percibe todo eso, que ese material percibido-imaginario acaba depositándose en mi

Fedra o bien, si la otra fuera de otra época y recusara el régimen figurativo, me diría, como en un determinado teatro moderno, que es Sarah Bernhardt. Pero de todos modos, yo vería a Sarah Bernhardt. En el cine, también podría dirigirme estas dos clases de discursos, pero sería su sombra quien me los dirigiera (o mejor dicho, me los dirigiría en su ausencia). Toda película es película de ficción.

El actor no es el único que queda en entredicho. Hoy existe un teatro y un cine sin actores, o en donde han dejado, al menos, de asumir esa función plena y exclusiva que les caracteriza en los espectáculos clásicos. Sin embargo, lo que vale para Sarah Bernhardt, vale igual para un objeto, un accesorio, una silla por ejemplo. En el escenario teatral, esta silla, como en Chejov, puede parecer que es la que usa cada noche el hidalgo rural para sentarse, ruso y melancólico; por el contrario, también puede explicarme (en Ionesco) que es una silla de teatro. Pero en fin, es una silla. En cine, deberá elegir asimismo entre dos actitudes (y muchas más, intermedias o más astutas), pero no estará presente cuando la vean los espectadores, cuando tengan que conocer esta elección: les habrá delegado su reflejo.

Lo típico del cine no es lo imaginario que eventualmente pueda representar, sino el que *es* ante todo, el que le constituye como significante (uno y otro no dejan de relacionarse; si tanta es su aptitud en representarlo, se debe a que la tiene; no obstante la sigue teniendo cuando ya no lo representa). El desdoblamiento (posible) que instaura el objetivo ficcional está precedido, en cine, por un primer desdoblamiento, consumado ya-siempre, que instaura el significante. Lo imaginario, por definición, combina en sí una cierta presencia y una cierta ausencia. En cine, el significado ficcional, suponiendo que alguno haya, no será la única presencia que actúe así sobre el modo de la ausencia, ante todo actuará el significante.

También el cine, «más perceptivo» que algunas artes si establecemos la lista de sus registros sensoriales, es asimismo «menos perceptivo» que otras desde el momento en que consideramos el estatuto de tales percepciones y ya no su cantidad o su diversidad: pues las suyas, en cierto sentido, son todas «falsas». O mejor dicho, su actividad de percepción es real (el cine no es el fantasma), aunque lo percibido no sea realmente el objeto, sino su sombra, su fantasma, su doble, su *réplica* en una nueva especie de espejo. Habrá quien diga que la literatura, a fin de cuentas, sólo está hecha a su vez de réplicas (las palabras escritas, presentando los objetos ausentes). Pero, al menos, no nos los presenta con toda esa pormenorización realmente percibida, como la pantalla (que da más y hurta igualmente, o sea, que hurta más).

La posición típica del cine depende de esta doble característica de su significante: riqueza perceptiva inhabitual, pero aquejada de irrealidad a un grado inhabitual de profundidad, desde su mismo principio.

Más que las demás artes, o de manera más singular, el cine nos introduce en lo imaginario: suscita el alzamiento masivo de la percepción, aunque para inclinarla de inmediato hacia su propia ausencia, que es no obstante el único significante presente.

El sujeto omnipercibiente

De modo que la película es como el espejo. Sin embargo, difiere del espejo primordial en un punto esencial: aunque, como en éste, todo pueda proyectarse, hay una cosa, una sola, que nunca refleja la película: el cuerpo del espectador. En según qué posición, el espejo se vuelve de repente cristal sin azogue.

El niño, en el espejo, percibe los objetos familiares de la casa, y también su objeto por excelencia, su madre, que le lleva en brazos ante el espejo. Así nacen determinados rasgos mayores de la identificación primaria (la formación del Yo): el niño se ve como ser ajeno, y junto a otro ser ajeno. Este otro ser ajeno le garantiza que el primer ser es él: mediante su autoridad, su aval, en el registro de lo simbólico, y luego mediante la semejanza de su imagen especular a la del niño (ambos tienen forma humana). Así pues, el Yo del niño se forma por identificación con su semejante, y ello en dos sentidos a la vez, metonímico y metafórico: el otro ser humano que sale en el espejo, el propio reflejo que es el cuerpo y que no lo es, que se le parece. El niño se identifica a sí mismo como objeto.

En cine, persiste el objeto: ficción o no, siempre hay algo en la pantalla. Sin embargo, ha desaparecido el reflejo del propio cuerpo. El espectador de cine no es un niño, mientras que el niño que de verdad se halla en la fase del espejo (de seis a dieciocho meses aproximadamente) sería seguramente incapaz de «seguir» la película más sencilla. Por eso, lo que *posibilita* la ausencia del espectador es la pantalla —o más bien el desarrollo inteligible de la película pese a esta ausencia—, es que el espectador ya ha conocido la experiencia del espejo (del verdadero), y que entonces ya es capaz de constituir un mundo de objetos sin tener que empezar reconociéndose a sí mismo. En tal aspecto, el cine se encuentra del lado de lo simbólico (hecho meramente normal): el espectador sabe que existen objetos, que él mismo existe como sujeto y que se convierte en objeto para los demás; se conoce y conoce a sus semejantes: ya no hace falta que se le *describa* en la pantalla esta similitud, tal como sucedía en el espejo de su infancia. Al igual que cualquier otra actividad ampliamente «secundaria», el ejercicio del cine supone el superar la primitiva indiferenciación del Yo y del No-yo.

Pero entonces, *¿a qué* se identifica el espectador durante la proyección de la película? Pues tiene que identificarse: la identificación

interior como en una segunda pantalla, que es a mí adonde acude para iniciar su cortejo y componerse como continuidad, y que por tanto soy, yo mismo, el lugar en donde este imaginario realmente percibido accede a lo simbólico instaurándose como el significante de un cierto tipo de actividad social institucionalizada, llamada «cine».

En suma, el espectador *se identifica a sí mismo*, a sí mismo como puro acto de percepción (como despertar, como alerta): como condición de posibilidad de lo percibido y por consiguiente como una especie de sujeto transcendental, anterior a todo *hay*.

Espejo extraño, muy similar al de la infancia, y muy diferente. Muy similar, como bien indica Jean-Louis Baudry,[37] porque durante la sesión nos hallamos, igual que el niño, en estado de submotricidad y de superpercepción; porque, igual que él una vez más, somos presa de lo imaginario, del doble, y lo somos, paradójicamente, a través de una percepción real. Muy diferente, porque este espejo nos lo manda todo excepto a nosotros mismos, porque nos hallamos muy lisa y llanamente fuera de él, mientras que el niño se halla a la vez en él y ante él. Como *dispositivo* (y en un sentido muy topográfico de esta palabra), el cine se adentra más por la vertiente de lo simbólico, también de la secundaridad, se adentra más de lo que lo hace el espejo de la infancia. No ha de asombrarnos, puesto que aparece mucho después, pero lo que más me interesa es que se inscriba en su surco según una incidencia tan directa y a la vez tan defasada, sin un exacto equivalente en otros aparatos de significación.

La identificación con la cámara

El análisis precedente coincide a ratos con otros, que ya han sido propuestos y que no voy a repetir: aquellos análisis que, a propósito de la pintura del Quattrocento, o del mismo cine, insisten sobre la función de la perspectiva monocular (o sea, de la *cámara)* y de su «punto de huida» que inscribe en hueco el asentamiento del sujeto-espectador, en una posición omnipotente que es la de Dios mismo, o más ampliamente de cualquier significado postrero. Y es cierto que, al identificarse a sí mismo como mirada, el espectador no puede hacer más que identificarse también con la cámara, que ya ha mirado antes que él lo que él está mirando ahora, y cuyo *puesto* (= encuadre) determina el punto de huida. Durante la sesión de proyección, esta cámara está ausente, pero tiene un representante que consiste en otro aparato justamente llamado «proyector». Aparato que está detrás del espectador, *detrás de su cabeza*,[38] o sea en el lugar exacto ocupado, fantasmáticamente, por el «núcleo» de toda visión. A todos nos ha ocurrido experimentar su propia mirada, fuera incluso de las salas llamadas oscuras, como una especie de faro que fuera dando vueltas sobre el eje de nuestro cuello (similar a una panorámica) y se desplazara al desplazarnos nosotros (menciono ahora

el travelling): como un haz luminoso (sin las motas de polvo que lo recorren y lo estrían en el cine) cuya supletoriedad arranca de la nada las lonchas de oscuridad sucesivas y variables en las que se va instalando paulatinamente. (Y en cierto sentido, esto es la percepción y la consciencia, como decía Freud:[39] una *luz*, en el doble sentido de alumbramiento y abertura, como en el dispositivo del cine que incluye a ambos, una luz limitada y ambulante que sólo llega a una débil parte de lo real, pero que en cambio posee el don de sacarlo al descubierto.) Sin esta identificación con la cámara, no podríamos comprender ciertos hechos que sin embargo son constantes: ¿cómo puede ser, por ejemplo, que el espectador no se extrañe cuando la imagen «da vueltas» (= panorámica), pese a que sabe muy bien que él no ha movido la cabeza? Sucede que no ha necesitado moverla de verdad, la ha movido en tanto que omnividente, en tanto que identificado con el movimiento de la cámara, como sujeto transcendental y no como sujeto empírico.

Toda visión consiste en un doble movimiento: proyectivo (el faro que «barre») e introyectivo: la consciencia como superficie sensible de ponerse a registrar (como pantalla). Tengo la impresión de «lanzar», como suele decirse, mi mirada sobre las cosas y, a la vez, de que estas últimas, iluminadas de ese modo, se depositan en mí (se dice entonces que son ellas las que se «proyectan»: en mi retina por ejemplo). Hay que derramar sobre el mundo una especie de chorro que se llama la mirada y que explica todos los mitos de magnetismo, para que los objetos puedan ascender por ese chorro en sentido opuesto (utilizándolo sin embargo para encontrar el camino) y llegar al fin a nuestra percepción, que ahora es cera blanda y ya no fuente emisora.

La tecnología de la toma de vistas se adapta cuidadosamente a este fantasma acompañante de la percepción, tan trivial por otra parte. La cámara «apunta» al objeto, como un arma de fuego (= proyección), y el objeto marca su huella, su rastro, sobre la superficie receptiva de la cinta (= introyección). El propio espectador no escapa a esta tenaza, pues forma parte del emparejamiento, y también porque la tenaza, en el plano de lo imaginario (Melanie Klein), marca nuestra relación con el mundo en conjunto y arraiga en las figuras primeras de la oralidad. Durante la sesión, el espectador es el faro que he dicho, duplicando al proyector que a su vez duplica a la cámara, y también es la superficie sensible, duplicando a la pantalla que a su vez duplica a la cinta. Hay dos haces en la sala: el que llega a la pantalla, partiendo de la cabina de proyección y al mismo tiempo de la visión espectatorial en tanto que proyectiva, y el que al contrario parte de la pantalla para «depositarse» en la percepción espectatorial en tanto que introyectiva (sobre la retina, segunda pantalla). Cuando digo que *«veo»* la película, me estoy refiriendo a una mezcla singular de dos corrientes contrarias: la película es lo que recibo, y también es lo que suscito, puesto que no es algo que preexista cuando entro en la sala y me basta cerrar los ojos para suprimirlo. Al suscitarlo, soy el aparato de proyección; al recibirlo, soy la pantalla; en estas dos figuras a la vez, soy la cámara, que recibe el tiro y que sin embargo registra.

25

De este modo la constitución del significante, en cine, descansa sobre una serie de efectos-espejo organizados en cadena, y no sobre una duplicación única. En esto, el cine como tópico se parece a ese otro «espacio» que es el instrumental técnico (cámara, proyector, cinta, pantalla, etc.), condición objetiva de toda la institución: los aparatos, como sabemos, también comportan una serie de espejos, de lentes, de «luces» y de obturadores, de mates a través de los cuales se abre paso el haz luminoso: otra duplicación, esta vez global, en donde el *instrumental* llega a ser la metáfora (al tiempo que la fuente real) del proceso mental instituido. Más adelante también veremos que es el fetiche.

Lo simbólico, en cine como en todo, no logra constituirse más que a través y por encima de los juegos de lo imaginario: proyección-introyección, presencia-ausencia, fantasmas acompañantes de la percepción, etcétera. Una vez adquirido incluso, el Yo se sigue basando, por debajo, en las figuras fabulosas que le han permitido la adquisición, y que lo han marcado de forma duradera con el sello del engaño. El proceso secundario se limita a «recubrir» (y no siempre herméticamente) el proceso primario, que en ningún momento cesa de estar presente y que condiciona la misma posibilidad de lo que le recubre.

Cadena de espejos abundantes, el cine es un mecanismo frágil y a la vez robusto: como el cuerpo humano, como un instrumento de precisión, como una institución social. Sucede que en realidad es todo eso al mismo tiempo.

Y yo, en este momento, ¿qué estoy haciendo, sino añadir a todas estas reduplicaciones la que usa la teoría en su intento de instalarse? ¿Acaso no me estoy mirando al mirar la película? *Esta pasión de ver* (igual que de oír), que es cimiento de todo el edificio, ¿no la estoy reexpediendo, una vez más, hacia (contra) el edificio? ¿El voyeur que yo era, ante la pantalla, no lo sigo siendo en el momento en que él es el visto, postulando así un segundo voyeur, el que ahora escribe, yo una vez más?

Sobre la teoría idealista del cine

No cabe duda de que el sitio del Yo en la institución del significante, como sujeto transcendental y sin embargo radicalmente embaucado, puesto que si consigue ese sitio es gracias a la institución (y hasta el instrumental), nos ofrece una apreciable ocasión de entender mejor y juzgar mejor el exacto alcance epistemológico de la teoría idealista del cine, que culmina con los notables trabajos de André Bazin. Sin necesidad de cualquier reflexión frontal sobre su validez, leyendo simplemente los escritos de esa índole, no podemos por menos que asombrarnos ante la extrema precisión, la inteligencia aguda y directamente sensible que en ellos suelen manifestarse; al mismo tiempo, tenemos la difusa impresión de un desenfoque permanente (que a la vez no cambia nada y lo cambia todo), y presentimos la existencia, no precisada, de algo

que sería como un punto que amenazase con desestabilizar el conjunto.

Desde luego, no es ninguna casualidad que la figura mayor del idealismo en la teoría cinematográfica haya sido la fenomenología, reivindicada explícitamente por Bazin y por otros autores de la misma época, de la que se derivan más implícitamente (aunque de forma más generalizada) todas las concepciones del cine como revelación mística, como «verdad» o «realidad» que se despliegan con todo derecho, como aparición de lo que es, como epifanía. Ya sabemos que el cine tiene el don de provocar trances proféticos en algunos de sus amantes. Sin embargo, tales concepciones cosmofánicas (que no siempre se expresan a ultranza) comunican con bastante exactitud el «sentimiento» surgido en el *Yo embaucado* del espectador y suelen ofrecernos excelentes descripciones de dicho sentimiento, y al obrar así denotan un cierto cariz científico, facilitando el progreso de nuestro conocimiento del cine. No obstante, pecan de ceguera con el *engaño del Yo*. Estas teorías conservan un gran interés, pero por así decir hay que cogerlas al revés, como la imagen óptica de la película.

Pues es muy cierto que el aparato tópico del cine parece servir para ilustrar a aquél. (Por otra parte, cualquier campo exige que empecemos por una fenomenología del objeto que queremos entender, por la descripción «receptiva» de sus apariencias; solamente después comenzará la *crítica:* los psicoanalistas, no lo olvidemos, poseen su propia «fenomenología.») El *«hay»* de la fenomenología propiamente dicha (filosófica), como revelación óntica que remite a un sujeto-percibiente (= *«cogito* perceptivo»), a un sujeto para el que sólo puede haber algo, mantiene estrechas y precisas afinidades con la instauración del significante de cine en el Yo, tal como he procurado circundarlo, con el espectador refugiado en sí mismo como pura instancia de percepción, mientras que lo percibido se halla por entero «del otro lado». En esta medida, el cine es sin duda un «arte fenomenológico», como tantas veces se ha dicho y como lo decía el propio Merleau-Ponty.[40] Pero sólo puede serlo porque en eso lo convierten sus determinaciones objetivas. La posición del Yo en cine no depende de una milagrosa semejanza entre el cine y las características naturales de toda percepción; al contrario, ya está prevista y marcada de antemano por la institución (instrumental, disposición de la sala, dispositivo mental que interioriza todo eso), y también por las características más generales del aparato psíquico (como la proyección, la estructura del espejo, etc.) que, sometidas menos directamente a una época de la historia social y a una tecnología, no expresan con tanto rigor la soberanía de una «vocación humana» sino que, al revés, se hallan moldeadas por ciertas particularidades del hombre como animal (como el único animal que no sea un animal): la *Hilflosigkeit* primitiva, la dependencia con relación a los desvelos (fuente duradera de lo imaginario, de las relaciones de objeto, de las grandes figuras orales de la alimentación), la premaduración motriz del niño, que le condena a reconocerse primero por la vista (o sea, en el exterior de sí mismo) para anticipar una unidad muscular que todavía no posee.

En suma, la fenomenología puede contribuir al conocimiento del cine (y lo ha hecho) en la medida en que resulta que se le parece, y sin embargo tanto el cine como la fenomenología, en su común ilusión de *dominio perceptivo*, no gozarán de más ilustración que la que les concedan las condiciones reales de la sociedad y del hombre.

De algunos subcódigos de identificación

Los juegos de la identificación definen la situación cinematográfica en su generalidad, es decir, *el* código. Pero asimismo admiten algunas configuraciones más particulares y menos permanentes, que son como sus «variantes»; intervienen en ciertas figuras codificadas que ocupan segmentos concretos de películas concretas.

Lo que hasta ahora he venido diciendo de la identificación sirve para comprobar que el espectador se halla ausente de la pantalla *como percibido*, pero también (ambas cosas van juntas, inevitablemente) que se halla presente, y hasta «omnipresente», *como percibiente*. A cada instante, me hallo en la película gracias a la caricia de mi mirada. A menudo, esta presencia se muestra difusa, geográficamente indiferenciada, al tiempo que se reparte por toda la superficie de la pantalla; o más exactamente *flota*, como la escucha del psicoanalista, dispuesta a colgarse preferencialmente de tal o cual motivo de la película, según sea la fuerza que estos últimos posean y según mi propio fantasma de espectador, sin que intervenga el mismo código cinematográfico para regular esta sujeción e imponerla a todos los asistentes. No obstante, en otros casos, ciertos artículos de los códigos o subcódigos cinematográficos (que no voy a enumerar aquí totalmente) se encargan de indicarle al espectador cuál ha de ser el vector que permita que la permanente identificación con la mirada propia se prolongue temporalmente en el mismo interior de la película (de lo percibido). Descubrimos aquí, al menos en algunos de sus aspectos, diversos problemas clásicos de la teoría cinematográfica: las imágenes subjetivas, el fuera de campo, las miradas (las miradas y ya no la mirada, sino que aquéllas se articulan sobre ésta).

Existen varias clases de imágenes subjetivas que además ya he procurado distinguir, a la manera de Jean Mitry, separándolas unas de otras.[41] De momento me fijaré en una sola, aquella que, según la fórmula ya admitida, «expresa el punto de vista del cineasta» (y no el punto de vista de un personaje, otro subcaso tradicional de imagen subjetiva): encuadres insólitos, ángulos extraños, etc., como por ejemplo en uno de los sketches que componen la película *Carnet de baile* (1936), de Julien Duvivier (el sketch con Pierre Blanchar, rodado sin cesar en encuadres inclinados). Hay algo que me asombra de las vigentes definiciones: no veo

de qué modo esos ángulos extraños van a poder expresar el punto de vista del cineasta con mayor fuerza que la que tienen los ángulos más habituales, más cercanos a la horizontalidad. Sin embargo, entendemos la definición hasta en su misma inexactitud: el ángulo extraño, precisamente porque es extraño, nos lleva a sentir mejor lo que sencillamente, en su ausencia, ya teníamos un poco olvidado: nuestra identificación con la cámara (desde el «punto de vista del autor»). Los encuadres habituales terminan por parecer no-encuadres: abarco la mirada del cineasta (sin la cual no habría posibilidad de cine alguno), pero mi consciente no lo tiene muy en cuenta. El ángulo extraño me despierta y me informa (como la cura) de lo que yo ya sabía. Y después, exige que mi mirada, por un instante, ponga fin a su libre vagabundeo a través de la pantalla, y la cruce siguiendo unas líneas de fuerza muy concretas que me son impuestas. Así, será el *emplazamiento* de mi propia presencia-ausencia en la película el que por un momento se me vuelva directamente sensible, por el simple hecho de haber cambiado.

Ahora, las miradas. En una película de ficción, los personajes se miran entre sí. Ocurre a veces (y entonces abrimos un nuevo «orificio» en la cadena de las identificaciones) que un personaje mire a otro que momentáneamente se encuentra fuera del campo, o bien que éste le esté mirando. Si hemos cruzado un orificio, se debe a que todo fuera de campo *nos aproxima al espectador*, puesto que lo típico de este último es hallarse fuera de campo (por consiguiente, el personaje fuera de campo posee un punto en común con él: mira la pantalla). En ciertos casos, la mirada del personaje fuera de campo se «consolida» mediante el recurso a la imagen subjetiva en otra de sus variantes, generalmente llamada «punto de vista del personaje»: el encuadre de la escena corresponde exactamente al ángulo desde el cual el personaje fuera de campo mira el campo. (Por otra parte, ambas figuras son disociables: sabemos con frecuencia que es alguien distinto a nosotros el que mira la escena, que es un personaje, pero nos enteramos por la lógica de la intriga, o por un elemento del diálogo o por una imagen anterior, y no por la posición de la cámara, que puede hallarse muy lejos del supuesto emplazamiento del que mira desde fuera del campo.)

En todas las secuencias de esta índole, la identificación fundadora del significante se *turna dos veces*, doblemente desdoblada en un recorrido que la lleva hasta el corazón de la película según un trazado que ha dejado de ser flotante, que sigue la pendiente de las miradas y que, por lo tanto, se halla regulada por la propia película: la mirada del espectador (= identificación fundamental), antes de acabar desparramándose por toda la superficie de la pantalla en diversas líneas y secantes = (miradas de los personajes en el campo = segundo desdoblamiento), tiene que «pasar» primero —como suele decirse de un itinerario o de un *estrecho*— por la mirada del personaje fuera de campo (= primer

desdoblamiento), espectador a su vez y entonces primer delegado del espectador auténtico, pero sin confundirse con él puesto que es interior, si no en el campo, al menos en la ficción. Este personaje, invisible y considerado como vidente (igual que el espectador), será captado de través por la mirada de éste, y desempeñará el papel de intermediario obligado. Al ofrecerse al cruce espectatorial, modifica el trayecto seguido por la línea de las sucesivas identificaciones, y sólo en tal sentido logra ser visto a su vez: como vemos a través de él, nos vemos no verlo.

Hay mayor abundancia de ejemplos de esa índole, y a cual más complejo, que sobrepasan los que aquí he mencionado. Llegados a este punto, el análisis textual, a partir de secuencias fílmicas precisas, es un instrumento de conocimiento irreemplazable. Yo sólo quería demostrar que, en el fondo, no hay solución de continuidad entre el juego del niño ante el espejo y, en la otra punta, ciertas figuras localizadas de los códigos cinematográficos. El espejo es el lugar de la identificación primaria. La identificación con la propia mirada es secundaria en relación al espejo, es decir para una teoría general de las actividades adultas, pero es fundadora del cine y por consiguiente primaria cuando se habla de él: es propiamente la *identificación cinematográfica primaria*. («Identificación primaria» sería algo inexacto desde el punto de vista psicoanalítico; «identificación secundaria», más exacto en este aspecto, resultaría ambiguo para un psicoanálisis cinematográfico.) En cuanto a las identificaciones a los personajes, incluyendo consigo sus diversos niveles (personaje fuera de campo, etc.), serán identificaciones cinematográficas secundarias, terciarias, etcétera; si las cogemos en bloque para oponerlas simplemente a la identificación del espectador con su mirada, su conjunto constituye, en singular, la identificación cinematográfica secundaria.[42]

«Ver una película»

Refiriéndose al acto sexual, Freud observaba[43] que las prácticas más corrientes se basan en un gran número de funciones psíquicas, que son distintas, pero que operan en cadena, y que deben permanecer intactas todas ellas para que sea posible una ejecución considerada como normal. (La neurosis y la psicosis, al disociarlas y dejar fuera de juego a algunas de ellas, facilita una especie de conmutación gracias a la cual el analista puede enumerarlas retroactivamente.) El acto de *ver una película*, muy sencillo en apariencia, no constituye ninguna excepción a esta regla. Nos muestra, desde que comenzamos a analizarla, una imbricación compleja, «anudada» varias veces sobre sí misma, de las funciones de lo imaginario, de lo real y de lo simbólico, que también se ve requerida bajo una u otra forma por todas las gestiones de la vida social, pero que

resulta particularmente asombrosa cuando nos ponemos a observarla en su manifestación cinematográfica, pues se desarrolla sobre una superficie reducida. (En esta medida, puede ocurrir que algún día la teoría del cine aporte algo al psicoanálisis, aunque de momento este «regreso», por la fuerza de las cosas, parezca bastante limitado, dado que ambas disciplinas poseen un desarrollo muy desigual.)

Para entender la película de ficción, tengo que «tomarme» por el personaje (= gestión imaginaria), a fin de que se beneficie por proyección análoga de todos los esquemas de inteligibilidad que llevo en mí, y a la vez no tomarme (= regreso a lo real) a fin de que pueda establecerse la ficción como tal (= como simbólico): se trata del *parece real*. Asimismo, para entender la película (a secas), tengo que percibir el objeto fotografiado como ausente, su fotografía como presente, y la presencia de esta ausencia como significante. Lo imaginario del cine presupone lo simbólico, pues el espectador ha de haber conocido primero el espejo primordial. Pero como éste instituía el Yo muy ampliamente en lo imaginario, el espejo segundo de la pantalla, aparato simbólico, se basa a su vez en el reflejo y la carencia. Aun así, no es el fantasma, lugar «puramente» simbólico-imaginario, pues la ausencia del objeto, y los códigos de esta ausencia, están realmente producidos por la *fisis* de un instrumental: el cine es un cuerpo (un *corpus* para el semiólogo), un fetiche que podemos amar.

4. La pasión de percibir

Las pasiones perceptivas son las únicas que posibilitan el ejercicio del cine: deseo de ver (= pulsión escópica, escoptofilia, voyeurismo), el único que entraba en juego en el arte mudo, deseo de oír que se añadió con el cine sonoro. (La «pulsión invocante», una de las cuatro principales pulsiones sexuales en Lacan;[44] sabemos que Freud no la aisló con tanta nitidez ni apenas la trataba como tal.)

Estas dos pulsiones sexuales se distinguen de las otras por el hecho de basarse más en la carencia, o al menos de manera más concreta, más singular, que ya las sitúa de entrada, más aún que a las otras, del lado de lo imaginario.

No obstante, a uno u otro nivel, este rasgo es típico de todas las pulsiones sexuales en tanto que difieren de los instintos o de las necesidades meramente orgánicas (Lacan) o según Freud de las pulsiones de autoconservación («pulsiones del Yo» que luego el autor, sin llegar a decidirse del todo, intentó anexionar al narcisismo). La pulsión sexual no mantiene con su «objeto» una relación tan estable ni tan fuerte como la que crea por ejemplo el hambre o la sed. El hambre no admite más satisfacción que el comer, sin embargo, no cabe duda de que comiendo se la satisface; por eso, los instintos son a la vez más y menos difíciles de contentar que las pulsiones; dependen de un objeto muy real que no tolera suplencia alguna, pero dependen de él exclusivamente. En cambio, la pulsión puede, hasta cierto punto, satisfacerse al margen de su objeto (sublimación o, en otro aspecto, masturbación), y ante todo es capaz de prescindir de él sin hacer que el organismo corra un peligro inmediato (de ahí el rechazo). Por el contrario, las necesidades de autoconservación no admitetn ni rechazo ni sublimación; las pulsiones sexuales son más lábiles y más acomodaticias, como ya insistía Freud[45] (más radicalmente perversas, dirá Lacan).[46] Al revés, su insatisfacción siempre persiste más o menos, incluso en el caso de haber alcanzado su objeto; tarda muy poco en renacer el deseo después del breve vértigo de su aparente extinción,

se nutre ampliamente de sí mismo como deseo, tiene sus propios ritmos, que suelen ser bastante independientes de los del placer obtenido (pese a que éste pareciera ser su meta específica); quiere colmar la carencia y, al mismo tiempo, debe cuidar de mantenerla siempre en vilo para sobrevivir como deseo. De hecho, no tiene ningún objeto, en todo caso ningún objeto real; a través de los objetos reales que siempre son substitutos (y además más abundantes e intercambiables), persigue un objeto imaginario («objeto perdido») que es su objeto más verdadero, un objeto que siempre se ha dado por perdido y que siempre ha inspirado deseos como tal.

Entonces, ¿qué es lo que nos permite decir que las pulsiones visual y auditiva mantienen una relación más intensa, o más particular, en ausencia de su objeto, en la persecución infinita de lo imaginario? Sucede que la «pulsión percibiente» —si reúno en este término la pulsión escópica y la pulsión invocante—, contrariamente a otras pulsiones sexuales, *figura concretamente la ausencia de su objeto* por la distancia en que le mantiene y que participa de su misma definición: distancia de la mirada, distancia de la escucha. La psicofisiología distingue clásicamente los «sentidos a distancia» (la vista y el oído) de los demás sentidos, que actúan todos ellos de forma paulatina y a los que califica de «sentidos de contacto» (Pradines): tacto, gusto, olfato, sentido cenestésico, etc. Freud observa que el voyeurismo, similar en eso al sadismo, siempre establece una separación entre *el objeto* (aquí, el objeto mirado) y la *fuente* pulsional, es decir el órgano generador (el ojo); el voyeur no se mira el ojo.[47] En cambio, con la oralidad o la analidad, el ejercicio de la pulsión instaurará hasta cierto punto una confusión parcial, un recubrimiento (= contacto, abolición tendencial de la distancia) entre la fuente y el fin, pues el fin consiste en obtener un placer a nivel del órgano-fuente (= «placer de órgano»):[48] por ejemplo, el llamado «placer de boca.»[49]

No es una casualidad que las principales artes socialmente recibidas se basen en los sentidos a distancia, y que las que descansan en los sentidos de contacto suelan considerarse «menores» (= arte culinaria, arte de los perfumes, etc.). Tampoco es casualidad que los imaginarios visuales auditivos hayan desempeñado en la historia de las sociedades una función mucho más importante que los imaginarios táctiles u olfativos.

El voyeur procura sobremanera mantener una abertura, un espacio vacío, entre el objeto y el ojo, el objeto y el propio cuerpo: su mirada fija el objeto a la distancia correcta, igual que los espectadores de cine que se cuidan de no estar ni muy cerca ni muy lejos de la pantalla. El voyeur saca a escena en el espacio la ruptura que le separa para siempre del objeto; saca a escena incluso su propia insatisfacción (que es precisamente lo que necesita como voyeur), y por lo tanto también saca su «satisfacción» en tanto sea de tipo propiamente voyeurista.

Colmar esta distancia supone el riesgo de colmar además el sujeto, de llevarlo al consumo del objeto (dado que el objeto se ha acercado demasiado y entonces ya no lo ve), de llevarlo al orgasmo y al placer del propio cuerpo, o sea al ejercicio de otras pulsiones, movilizando los sentidos de contacto y poniendo fin al dispositivo escópico. La *retención* forma parte plenamente del placer perceptivo, que en eso suele teñirse de analidad. El orgasmo es el objeto recobrado, en un estado de ilusión del instante; es, fantasmáticamente, la supresión del margen entre objeto y sujeto (de ahí nacen los mitos amorosos de «fusión»). La pulsión del mirar, salvo en condiciones de excepcional desarrollo, posee unas relaciones menos directas con el orgasmo que las que tienen otras pulsiones parciales; lo favorece mediante el juego de la excitación, pero en general no llega a producirlo mediante sus solas figuras, que pertenecen entonces a los «preparativos». No encontramos en ella esa ilusión, por breve que sea, de una carencia colmada, de un no-imaginario, de una relación plena con el objeto, que otras pulsiones saben establecer mejor. Si bien es cierto que todo deseo descansa en la búsqueda infinita de su objeto ausente, el deseo voyeurista, con el sadismo en algunas de sus formas, es el único que, por su principio de distancia, procede a una *evocación* simbólica y espacial de ese desgarrón fundamental.

Lo mismo podríamos decir de la pulsión invocante (auditiva), añadiendo desde luego las disposiciones necesarias, pulsión no tan explorada hasta hoy por el psicoanálisis, si exceptuamos a ciertos autores como Lacan o Guy Rosolato. Me limitaré a recordar que las principales, en mucho, de todas las alucinaciones —¿y qué es lo que mejor manifiesta la disociación entre deseo y objeto real si no la alucinación?— son las alucinaciones visuales y auditivas, las de los sentidos a distancia. (Esto también vale para el sueño, otra forma de alucinación.)

El régimen escópico del cine

No obstante, todo este conjunto de rasgos, por importante que me parezca, no denota todavía al significante típico del cine, sino al de todos los medios de expresión basados en la vista y el oído, y por consiguiente, entre otros «lenguajes», al de prácticamente todas las artes (pintura, escultura, arquitectura, música, ópera, teatro, etc.). Lo que diferencia al cine es una reduplicación de más, es la vuelta de tuerca suplementaria y específica que da el deseo cuando atornilla a la carencia. Primero porque los espectáculos y sonidos que nos «ofrece» el cine (nos lo ofrece a distancia, o sea, que nos *hurta* otros tantos) son aquí particularmente ricos y variados: simple diferencia de grado, pero que ya influye: son muchas más «cosas» las que presenta la pantalla para expropiarnos y las que ausenta de nuestro poder de captación. (El mecanismo de la pulsión percibiente es de momento idéntico, pero más sustancioso su objeto; esto explica, entre otras cosas, que el cine resulte

muy apto para el tratamiento de «escenas eróticas», que se basan en el voyeurismo directo, no sublimado.) En segundo lugar (y esto ya es más decisivo), la afinidad específica del significante cinematográfico y de lo imaginario se sigue manteniendo si comparamos la película con otras artes, como el teatro, en donde el dato audiovisual es tan rico como en la pantalla por lo que se refiere a la cantidad de ejes perceptivos que introduce. En efecto, el teatro «da» de verdad este dato, o al menos con un poco más de verdad: está físicamente presente, en el mismo espacio que el espectador. El cine sólo lo da en efigie, ya de entrada a través de lo inaccesible, a través de un *plano ajeno* primordial, un infinitamente deseable (= un jamás poseíble), en una escena distinta que es la de la ausencia y que sin embargo representa lo ausente en todos sus detalles, haciéndolo así muy presente, pero por otro itinerario. No sólo, como en el teatro, estoy a distancia del objeto, sino que lo que queda en esta distancia ya no es, desde ahora, el objeto en sí, sino un delegado que me ha enviado al retirarse. Doble retiro.

Lo que define al *régimen escópico* propiamente cinematográfico no es tanto la distancia guardada, la misma «guardia» (primera figura de la carencia, común a todo voyeurismo), sino más bien la ausencia de objeto visto. El cine difiere aquí hondamente del teatro, y también igualmente de los ejercicios voyeuristas más íntimos, con finalidad propiamente erótica (hay además géneros intermedios: ciertas escenas de cabaret, el *strip-tease*, etc.): otros tantos casos en donde el voyeurismo va unido al exhibicionismo; en donde las dos caras, activa y pasiva, de la pulsión parcial no poseen una excesiva disociación; en donde está presente el objeto visto, o sea en posición de cómplice; en donde la actividad perversa —recurriendo si hace falta a cierta dosis de mala fe o de ilusión dichosa, variable además según los casos y a veces reducible a muy poco, como en las verdaderas parejas perversas— queda rehabilitada y reconciliada consigo misma al verse asumida, indivisa en cierto modo, por dos actantes que encarnan los polos constitutivos (los fantasmas correspondientes, a falta de acciones, convertidos así en intercambiables y divididos por el juego de la identificación cruzada). Tanto en teatro como en el voyeurismo doméstico, el actante pasivo (el visto), simplemente porque se halla presente de cuerpo, porque no se va, aparece como supuestamente consintiente, deliberadamente cooperativo. Puede ocurrir que de verdad lo sea, como lo son en clínica los exhibicionistas, o como lo es en estado sublime ese exhibicionismo triunfal, tantas veces destacado, que caracteriza al juego teatral y que Bazin ya oponía a la representación cinematográfica. También puede ocurrir que el objeto visto no acepte esta condición (convirtiéndose así en un «objeto» en el sentido corriente de la palabra, y ya no sólo en el sentido freudiano) más que bajo la presión más o menos fuerte de apremios externos, económicos por ejemplo como sucede con algunas míseras artistas del *strip-tease*. (Aun así, se requiere que éstas consientan en un momento dado; raro es el caso en que no haya ningún grado de aceptación, o entonces se trata de medidas vejatorias e inútiles, como cuando alguna milicia fascista desnuda a sus presos:

las características típicas del dispositivo escópico quedan falsedas en tal caso por la intervención fortísima de otro elemento, el sadismo.) El voyeurismo que no sea sádico en exceso (no hay ninguno que no lo sea en absoluto) se apoya en una especie de ficción, más o menos justificada dentro del orden de lo real, institucionalizada a veces como en el teatro o en el *strip-tease*, una ficción que estipula que el objeto esté «de acuerdo» y que por lo tanto sea exhibicionista. O para ser más exactos, lo que, de esta ficción, se exige para establecer el poder y el deseo, ya posee en apariencia garantías suficientes concedidas por la presencia física del objeto: «Si está aquí, es porque quiere», tal es, hipócrita o no, engañoso o no, el reducto que necesita el voyeurismo mientras las infiltraciones sádicas no le basten para imponer la conveniencia del rechazo y de la restricción del objeto. Así, pese a la distancia instaurada por la mirada —que transforma el objeto en *cuadro* (un «cuadro vivo»[50]) y lo impulsa entonces hacia lo imaginario, incluso en su presencia real—, esta presencia, que persiste, y el activo consentimiento que es su correlación real o mítica (aunque siempre real como mito), acaban restableciendo al menos por un momento, en el espacio escópico, la ilusión de una plenitud de la relación objetal, de un estado de deseo distinto del imaginario.

Este último repliegue es el que sufre los embates del significante de cine, y sobre su exacto emplazamiento *(en su plaza,* usando las dos acepciones de la palabra) vendrá a instalarse una nueva figura de la carencia, la ausencia física del objeto visto. En el teatro, actores y espectadores se hallan presentes a la misma hora y en el mismo sitio, o sea, que su presencia es recíproca, como la de los dos protagonistas de una pareja perversa. Pero en cine, el actor estaba presente cuando el espectador no lo estaba (= rodaje), y el espectador está presente cuando el actor ya no lo está (= proyección): frustrado encuentro del voyeurista y del exhibicionista, cuyas gestiones ya no coinciden (se han «fallado»). El voyeurismo del cine tiene que prescindir (a la fuerza) de toda prueba de consentimiento algo clara por parte del objeto. No hay nada aquí que equivalga al «saludo» final de los actores de teatro. Y además, estos últimos podían ver a sus voyeurs, el juego resultaba menos unilateral, se repartía un poco mejor. En la sala oscura, el voyeur está solo de verdad (o junto a otros voyeurs, que es peor), privado de su otra mitad en el hermafroditismo mítico (un hermafroditismo que no opera forzosamente mediante la distribución de sexos, sino mediante la de polos, activo y pasivo, en el ejercicio pulsional). Voyeur también, sin embargo, puesto que hay algo que ver, algo llamado una película, algo no obstante en cuya definición entra buena parte de «huida»: no exactamente algo que se esconda, algo, más bien, que se *deja* ver pero sin *darse* a ver, algo que ya ha abandonado la sala antes de dejar su huella, lo único visible. De ahí procede sobre todo esa «fórmula» del cine clásico que exigía que el actor no mirara nunca al público (= a la cámara).

Privado así del acuerdo rehabilitador, del consenso real o supuesto con el otro (que también era el Otro, pues valía como fiador en el plano de lo simbólico), el voyeurismo cinematográfico, escoptófilo *no autorizado,* se establece desde el principio con más fuerza que el del teatro, en el hilván de la escena primitiva. Ciertos rasgos precisos de la institución contribuyen a esta afinidad: la oscuridad que envuelve al mirón, el tragaluz de la pantalla con su inevitable efecto de agujero de la cerradura. De todos modos, la afinidad alcanza mayores honduras. Depende primero de la soledad del espectador de cine: la asistencia a una proyección cinematográfica no crea, como en el teatro, un «público» verdadero, una colectividad provisional; es una suma de individuos que, pese a las apariencias, más bien se asemeja al desperdigado conjunto de lectores de una novela. Por otra parte, depende de esa *ignorancia* que el espectáculo fílmico, el objeto visto, manifiesta por su espectador, de manera más radical que la que pueda manifestar el espectáculo teatral, dado que en cine el espectador no está. Un tercer factor, estrechamente vinculado a los otros dos, ejerce asimismo su influencia: la *segregación de los espacios,* característica de la sesión de cine y no de la de teatro. «Escena» y sala han dejado de ser dos muestras polares obtenidas de un espacio único; el espacio de la película, figurado por la pantalla, es hondamente heterogéneo, ya no comunica con el de la sala: el uno es real, el otro perspectivo: ruptura más intensa que la de cualquier clase de candilejas. La película, para el espectador, transcurre en ese «lugar ajeno» tan cercano y a la vez definitivamente inaccesible en donde el niño *ve* cómo retoza la pareja progenitora, pareja que paralelamente le ignora y le deja solo, como simple mirón cuya participación sería inconcebible. En tal aspecto, el significante cinematográfico no se limita a ser «psicoanalítico»; es, más particularmente, de tipo edipiano.

Esta suma de diferencias entre teatro y cine nos impide precisar con holgura cuál es la parte de las dos clases de condicionamientos que sin embargo no son iguales: por un lado, los rasgos del significante (los únicos que aquí examino), es decir ese grado suplementario de ausencia que he intentado analizar, y por el otro las circunstancias socioideológicas que han marcado de forma divergente el nacimiento histórico de las dos artes. Ya hablé de ello en mi contribución al *Homenaje a Émile Benveniste,*[51] y ahora sólo quiero recordar que el cine nació en plena época capitalista, en una sociedad profundamente antagonista y dispersa, basada en el individualismo y en la familia restringida (= padre-madre-hijos), en un universo burgués particularmente superegoico y ansioso de «elevación» (o de fachada), particularmente opaco hacia sí mismo. El teatro es un arte muy antiguo, que apareció en sociedades más auténticamente ceremoniales, en grupos humanos más integrados (aunque a veces, como en la Grecia antigua, gran civilización teatral, fuera a costa de rechazar hacia un exterior no humano toda una categoría social,

la de los esclavos), en culturas que a su manera estaban más cerca del deseo (= paganismo): el teatro conserva algo de esa tendencia cívica y y que es asumida mediante la «comunión» lúdico-litúrgica, aunque sólo sea a la degradada escala de cita mundana para presenciar esas obras llamadas de bulevar.

Razones de esta índole explican también que el voyeurismo teatral, menos desconectado de su correlación exhibicionista, muestre mayor tendencia a una práctica reconciliada y comunitaria de la perversión escópica (de la pulsión parcial). El voyeurismo cinematográfico no goza de tanta aceptación, es más «vergonzoso».

No todo se reduce sin embargo a unas determinaciones globales (por el significante o por la historia), también cuenta el esfuerzo típico de los autores, de los directores, de los actores. Como todas las tendencias generales, las que yo he señalado se manifiestan con una fuerza desigual según las obras particulares. No ha de extrañarnos que determinadas películas asuman su voyeurismo con más claridad que determinadas obras teatrales. Llegados a este punto, se plantearían los problemas del cine y del teatro políticos, y también de una política del cine y del teatro. La utilización militante de estos dos significantes no es la misma, sin duda alguna. En tal aspecto, el teatro se halla muy favorecido, evidentemente, por su «menos de imaginario», por ese contacto directo que permite con el público. La película que pretenda una intervención debe tenerlo en cuenta para definirse. Ya sabemos que no es fácil.

La dificultad también depende de que la escoptofilia cinematográfica, «no autorizada» en el sentido que he comentado, se halla autorizada al mismo tiempo por el mero hecho de su institucionalización. El cine conserva en sí parte de aquella prohibición que pesaba sobre la visión de la escena primitiva (ésta siempre suponía una revelación, no una contemplación a gusto, y los cines de sesión continua de las grandes ciudades, con un público profundamente anónimo, en donde se entra y de donde se sale a hurtadillas, a oscuras, en mitad de la acción, representan con gran exactitud ese coeficiente de transgresión), pero también, en una especie de movimiento opuesto que no es más que la «recuperación» de lo imaginario por lo simbólico, el cine se basa en la legalización y la generalización del ejercicio prohibido. Así participa, a menor escala, del régimen particular de ciertas actividades (como la frecuentación de las «casas de tolerancia», en este aspecto muy reputadas) que son a la vez oficiales y clandestinas, y en donde ninguna de estas dos características logra borrar totalmente a la otra. Para una gran mayoría de público, el cine (que en esto también se parece al sueño) representa una especie de recinto cerrado o de «reserva» que escapa a la vida plenamente social por mucho que ésta lo prescriba y lo admita: ir al cine es un acto lícito entre otros, un acto que ocupa un sitio en el empleo del tiempo confesable de la jornada o de la semana, y sin embargo este sitio es un «agujero»

en la textura social, una *tronera* que da a algo un poco más disparatado, un poco menos aprobado que lo que se suele hacer durante los ratos restantes.

Ficción de teatro, ficción de cine

El cine y el teatro no tienen la misma relación con la ficción. El hecho de que exista tanto un cine ficcional como un teatro ficcional, un cine de «no ficción» como un teatro de no ficción, se debe a que la ficción es una gran figura histórica y social (que actúa particularmente en nuestra tradición occidental y quizás en otras), dotada de fuerza propia que la lleva a la inserción de diversos significantes (y de rebote a que éstos a veces la impugnen más o menos). Ello no obsta para que tales significantes mantengan con ella una afinidad igual y uniforme (el de la música, después de todo, la refuta particularmente, y sin embargo hay una música de programa). El significante cinematográfico se presta mejor a la ficción en la medida en que él mismo posee un cariz ficticio y «ausente». Las tentativas por «desficcionalizar» el espectáculo, sobre todo desde Brecht, han progresado más en teatro que en cine, y no por azar.

Pero lo que aquí me interesa, es más bien que esta desigualdad se empeña en aparecer sólo cuando se compara el teatro de ficción y el cine de ficción. No son de «ficción» exactamente en el mismo sentido, y dicha circunstancia ya me había asombrado en 1965,[52] al comparar la «impresión de realidad» producida por estas dos formas de espectáculo. Mi gestión, por esa época, era meramente fenomenológica y apenas le debía nada al psicoanálisis. Este me confirmó no obstante en mi primera opinión. En la base de toda ficción está la relación dialéctica entre una instancia real y una instancia imaginaria, dedicada la primera a *imitar* a la segunda: hay la representación, que incluye materiales y actos reales, y hay lo representado, que es propiamente lo ficcional. Sin embargo, el equilibrio que se establece entre estos dos polos, y por consiguiente el exacto matiz del *régimen de creencia* que ha de adoptar el espectador, varía medianamente de una técnica ficcional a otra. Tanto en cine como en teatro, lo representado es por definición imaginario; es lo que caracteriza a la ficción como tal, independientemente de sus significantes asumidos. Pero, en teatro, la representación es plenamente real, mientras que en cine es a su vez imaginaria, dado que ya el mismo material es un reflejo. Por eso, la ficción teatral crea una mayor sensación —sólo se trata de una «dosificación» diferente, de una diferencia de economía, para ser más exactos, aunque ésa sea precisamente su importancia— de conjunto de conductas reales orientadas activamente hacia la evocación de una irrealidad, mientras que la ficción cinematográfica repercute más bien como la presencia casi real de esta misma irrealidad; el significante, ya imaginario a su manera, es menos sensible en su propia materialidad, actúa más en provecho de la diégesis, presenta mayor tendencia a sumirse en ella, a ingresar abonado en su cuenta por el crédito espectatorial.

El equilibrio que se establece se aproxima algo más a lo representado y algo menos a la representación.

Por igual motivo, el teatro de ficción se basa tendencialmente en el actor (representante) y el cine de ficción más en el personaje (representado). La teoría del cine suele destacar esta diferencia, considerándola ya como un tema clásico. En el área psicoanalítica, también ha llamado la atención, sobre todo a Octave Mannoni:[53] incluso cuando el espectador de cine se identifica más con el actor que con el papel (algo de lo que ocurre en teatro), su identificación recae sobre el actor *en tanto que «star»*, que vedette, que personaje nuevamente, y fabuloso, ficcional él mismo en persona: se identifica con el mejor de sus papeles.

Habrá quien diga que esta diferencia responde a causas mucho más simples, y que en teatro un mismo papel puede ser interpretado por diversos actores cuando se pasa de una a otra puesta en escena, cuando el actor «descuella» entonces sobre su personaje, mientras que en cine nunca hay varias puestas en escena (varios «repartos») para una misma película, de modo que el papel y su único intérprete se hallen mutua y definitivamente asociados. Todo esto es verdad, y no es ajeno a la relación de fuerzas, tan desigual cuando pasamos del teatro al cine, entre el actor y el personaje. Pero no constituye ningún hecho «simple» ni independiente del margen existente entre los significantes respectivos; constituye al contrario únicamente un aspecto (sencillamente más asombroso). Si el papel teatral puede cambiar de intérprete, se debe a que su representación es real y a que cada noche moviliza la presencia de personas (de modo que pueden variar). Si el papel cinematográfico está pegado para siempre a su intérprete, se debe a que su representación tiene el reflejo del actor y no al actor; se debe a que el reflejo (el significante) está *registrado*, y por consiguiente ya no puede variar.

5. Repudio, fetiche

Como vemos, son varios los caminos, conduciéndonos todos ellos sin embargo a los rasgos específicos del significante, los que permiten que el cine arraigue en el inconsciente y en los grandes movimientos ilustrados por el psicoanálisis. He andado ya un poco por algunos de estos caminos, el de la identificación especular, el del voyeurismo y del exhibicionismo. Hay además un tercero, el del fetichismo.

Desde que el célebre artículo de Freud inaugurara la cuestión,[54] el psicoanálisis relaciona estrechamente fetiche y fetichismo con la castración y con el temor que inspira. La castración, en Freud y más claramente aún en Lacan, es ante todo la de la madre, y por eso las principales figuras que inspira son comunes hasta cierto punto a los niños de ambos sexos. El niño que percibe el cuerpo de su madre se siente apremiado por la vía perceptiva, por el «testimonio de los sentidos», para admitir que existen seres humanos desprovistos de pene. No obstante, tardará mucho en interpretar —y, en algún punto de su fuero interno, nunca interpretará— esta inevitable constatación en términos de diferencia anatómica entre los sexos (= pene/vagina). Cree que todos los seres humanos poseen inicialmente un pene, y así entiende lo que ha visto como el efecto de una mutilación, que redobla en él el miedo a sufrir una suerte similar (o bien, en la niña a partir de cierta edad, el miedo de haberla sufrido ya). Al revés, este mismo terror se proyectará sobre el espectáculo del cuerpo materno, invitando a leer en él una ausencia en el punto anatómico que presenta una conformación distinta. El guión de la castración, en sus líneas generales, no se altera porque entendamos, como Lacan, que se trata de un drama esencialmente simbólico, en donde la castración recoge a su cargo mediante una metáfora decisiva la suma de pérdidas reales y a la vez imaginarias que ya ha padecido el niño (traumatismo del nacimiento, seno materno, excremento, etc.), o porque al contrario tengamos tendencia, como Freud, a tomarnos el guión un poco más al pie de la letra. Ante esta *revelación de una carencia* (que ya nos acerca al significante

de cine), el niño, por no caer en una angustia demasiado intensa, tendrá que desdoblar su creencia (otro rasgo cinematográfico) y mantener desde ese momento dos opiniones contrarias permanentemente (prueba de que la percepción real no habrá dejado de surtir efecto, al menos): «Todos los seres humanos están provistos de un pene» (creencia original) y «Ciertos seres humanos están desprovistos de pene» (testimonio de los sentidos). En suma, conservará, y hasta definitivamente, su antigua creencia *bajo* la nueva, pero también sostendrá su nueva constatación perceptiva al tiempo que la *repudia* a otro nivel (= negativa de percepción, repudio, *Verleugnung* en Freud). Así se asienta la matriz duradera, el prototipo afectivo de todas las grietas de creencia en que luego incurrirá el hombre a través de los campos más diversos, de todos los juegos infinitamente complejos, inconscientes y a veces conscientes, que se autorizará entre el «creer» y el «no creer», y que más de una vez le ayudarán sobremanera a resolver (o a negar) delicados problemas. (Si cada uno de nosotros tuviera cierta franqueza consigo mismo, advertiría que una creencia verdaderamente entera, sin ningún «trasfondo» que recoja lo contrario de lo que se cree, llegaría casi a imposibilitar la más cotidiana de las vidas.)

Al mismo tiempo, el niño, aterrorizado por lo que ha visto o entrevisto, habrá intentado, con mayor o menor éxito según los casos, *detener* su mirada, y para toda su vida, sobre lo que más tarde se convertirá en fetiche: sobre una prenda de vestir, por ejemplo, que oculte el espantoso descubrimiento, o bien que lo preceda (ropa interior, medias, calzado, etc.). La fijación sobre este «justo antes» es por consiguiente otra forma del repudio, del retroceso ante lo percibido, aunque su misma existencia certifique dialécticamente que lo percibido ha sido percibido. El accesorio fetiche se convertirá en la condición del asentamiento del poder y del acceso al goce, condición a veces indispensable (fetichismo verdadero); en otras evoluciones, no será más que una condición favorecedora, de relativa influencia, variable además con relación a los demás rasgos de la situación erógena global. (Constatamos una vez más que la misma defensa contra el deseo se vuelve erótica, igual que la misma defensa contra la angustia se vuelve anxiógena; el motivo es análogo: lo que ha nacido «contra» un afecto también ha nacido «dentro» de él y no lo abandona fácilmente, aunque ése sea su objetivo.) El fetichismo suele considerarse como la «perversión» por excelencia, pues interviene por sí mismo en el «cuadro» de las demás, y sobre todo porque estas últimas, igual que él que se convierte así en modelo, se basan en la evitación de la castración. El fetiche siempre representa el pene, siempre es su substituto, tanto si se produce por metáfora (= disimula su ausencia) como por metonimia (está contiguo a su sitio vacío). En suma, el fetiche significa el pene en tanto que ausente, es su significante negativo, su suplente, pone un «lleno» en el lugar de una carencia, pero de este modo también afirma esta carencia. Resume en ella la estructura del repudio y de las creencias múltiples.

Estos breves repasos querían establecer sobre todo que el dossier del fetichismo, antes de cualquier examen de sus prolongaciones

cinematográficas, comporta dos grandes aspectos que coinciden en profundidad (durante la infancia, y por su estructura), pero que son relativamente distintos en sus manifestaciones concretas: están los problemas de creencia (= repudio), y el del propio fetiche, este último más inmediatamente unido a la erogeneidad, directa o sublimada.

Estructuras de creencia

Sobre los problemas de creencia en cine, seré bastante parco. Primero porque ocupan el núcleo de la tercera parte de este libro. Luego, porque ya los he mencionado aquí mismo, a propósito de la identificación y del espejo (cap. 3): he intentado describir, al margen del caso particular de la ficción, algunos de los copiosos y sucesivos *volteos*, algunas «inversiones» (reduplicaciones) que en cine articulan lo imaginario, lo simbólico y lo real en mutua intercalación; cada uno de estos volteos supone una división de creencia; para que funcione, la película no sólo requiere *una* separación, sino una serie completa de fases de creencia, imbricadas en cadena según un engranaje notable. En tercer lugar, porque Octave Mannoni ya se ha ocupado extensamente del tema en sus notables estudios sobre la ilusión teatral,[55] a propósito del teatro de ficción. Es cierto que, como ya he dicho, la ficción teatral y la ficción cinematográfica no son ficcionales de la misma manera; pero esta diferencia afectaba a la representación, al material significante, y no al representado, es decir al hecho-ficción como tal, con el cual la diferencia disminuye en mucho (al menos, mientras nos limitemos a los *espectáculos*, como el teatro y el cine; evidentemente, la ficción novelesca plantearía problemas algo distintos). Los análisis de Mannoni valen igual para la película de ficción, con la sola reserva de que no conviene perder de vista las divergencias de representación, que ya he comentado (cap. 4, al final).

Me contentaré con recobrar estas reflexiones desde una perspectiva cinematográfica, y sin imponerme su repetición (menos correcta) pormenorizada. Damos por supuesto que el público no se engaña acerca de la ilusión diegética y que «sabe» que la pantalla no presenta nada más que una ficción. Y no obstante, reviste la mayor importancia, para el buen desarrollo del espectáculo, el hecho de que esta simulación obtenga un respeto escrupuloso (en cuyo defecto la película de ficción merecerá que la califiquen de «mal hecha»), y de que todo entre en juego con objeto de que resulte eficaz el engaño y tenga aspecto convincente (tocamos aquí el problema de la *verosimilitud*). Cualquier espectador exclamaría que él «no se lo cree», pero todo sucede como si no obstante hubiera alguien a quien engañar, alguien que de verdad «se lo creyera». (Diré que detrás de toda ficción, se esconde una segunda: los acontecimientos diegéticos son ficticios, es la primera ficción; pero todo el mundo finge creerlos ciertos, y es la segunda ficción; descubrimos incluso una tercera: la negativa general a confesar que, en algún rincón de nuestro fuero interno,

creemos que son ciertos de verdad.) En suma, se pregunta Mannoni, puesto que se «admite» que el público es incrédulo, *¿cuál es el crédulo* al que tanto conviene mantener en su credulidad gracias a la perfecta organización de la maquinaria (de la maquinación)? Este crédulo, desde luego, es otra parte de nosotros mismos, se mantiene alojado por debajo del incrédulo, o en su corazón, es el que sigue creyendo, el que repudia lo que sabe (aquel para quien todos los seres humanos siguen provistos de pene). Sin embargo, mediante un movimiento simétrico y simultáneo, el incrédulo repudia al crédulo: nadie va a admitir que le engañe la «intriga». Por eso, la instancia de credulidad suele proyectarse al mundo exterior y se constituye en una persona separada, una persona totalmente embaucada por la diégesis: esto es lo que ocurre en *La ilusión cómica* de Pierre Corneille, obra de título ya significativo, con el personaje de Pridamant, el ingenuo, que no sabe lo que es el teatro y *para quien*, mediante una inversión prevista por la misma intriga de Corneille, se monta la representación de esta obra. Mediante una identificación parcial con este personaje, los espectadores pueden mantener su credulidad en toda incredulidad.

Esta instancia que cree, y también su proyección personificante, poseen equivalentes bastante exactos en cine: por ejemplo, aquellos espectadores crédulos de 1895, instalados en el Grand Café, tantas veces citados entre risas por los espectadores incrédulos que aparecieron *después* (y que ya no son unos niños), aquellos espectadores de 1895 que se levantaban asustados del asiento cuando la locomotora irrumpía en la estación de La Ciotat (en la célebre película de Louis Lumière) porque tenían miedo de que fuera a apiastarlos. O también, en tantas otras películas, ese personaje del «soñador» —del soñador dormido—, que se ha pasado toda la película creyendo (¡como nosotros!) que era verdad, cuando en realidad todo lo que ha visto ha sido en sueños, y que al final de la película despierta (también como nosotros). Octave Monnoni relaciona estas oscilaciones de creencia con las que observa el etnólogo en ciertas poblaciones, cuyos informadores declaran regularmente que «antaño la gente creía en las máscaras» (máscaras destinadas a engañar a los niños, como entre nosotros el Papá Noel, y a raíz de las ceremonias de iniciación el adolescente se entera de que las «máscaras» eran de hecho adultos disfrazados); en suma, estas sociedades han «creído» en las máscaras en cualquier época, pero atribuyendo cada vez esta creencia a un «antaño»: siguen creyendo, pero siempre en aoristo (como todo el mundo). Este antaño es la infancia, cuando de verdad nos engañaban las máscaras; en los adultos, las creencias del antaño irrigan la actual increencia, pero la irrigan por denegación (también cabría decir: por *delegación*, por un rechazo de crédito en el niño y en los tiempos antiguos).

Determinados subcódigos cinematográficos inscriben el repudio, en la película, a base de figuras menos permanentes y más

localizadas. Convendría estudiarlas aparte desde esta perspectiva. No me refiero únicamente a esas películas «soñadas» de punta a punta por uno de sus personajes, sino también a todas las secuencias acompañadas de un comentario «voz en off», pronunciado según los casos por un personaje o por una especie de *speaker* anónimo. Esta voz, que precisamente está en *off*, que está fuera de la jugada, representa el bastión de la increencia (por consiguiente es lo contrario del personaje de Pridamant, y sin embargo con su mismo efecto a fin de cuentas). Gracias a la distancia que intercala entre la acción y nosotros, conforta nuestra sensación de que esa acción no nos engaña: tranquilizados de ese modo (detrás del bastión), podemos permitirnos caer en cierto engaño (típico de las distanciaciones cándidas es que se resuelven como coartadas). Asimismo, están todas las «películas en la película», desmultiplicando la mecánica de nuestra creencia-increencia y fijándola con mayor intensidad, dado que lo hacen a niveles diversos: la película incluida era toda ella ilusión, de modo que la película incluyente (la película a secas) no lo era, o lo era algo menos.[56]

Cine como técnica

Por lo que se refiere al propio fetiche, en sus manifestaciones cinematográficas, ¿quién puede no ver que en el fondo se reduce al *instrumental* del cine por entero (= la «técnica»), o al cine por entero como instrumental y como técnica, para las películas de ficción y para las demás? No es una casualidad que en cine, entre ciertos operadores, ciertos directores, ciertos críticos, ciertos espectadores, rija un auténtico «fetichismo de la técnica», observado o denunciado con frecuencia bajo esta denominación. (Se entiende aquí «fetichismo» dentro de la acepción corriente de la palabra, acepción muy aquejada de inconsistencia aunque lleva en sí el sentido analítico, cuya delimitación me propongo.) El fetiche propiamente dicho, igual que la maquinaria del cine, es un *accesorio*, el accesorio repudiador de la carencia y que de repente la afirma sin querer. Accesorio, además, que se halla como *puesto* sobre el cuerpo del objeto; accesorio que es el pene, pues niega su ausencia, y por consiguiente objeto parcial que vuelve amable y deseable al objeto entero. Asimismo, el fetiche es el punto de partida de prácticas especializadas, y ya sabemos que el deseo, en sus diversas modalidades, cuanto más «técnico» más perverso.

Así, con relación al cuerpo deseado —al cuerpo de deseo, mejor dicho—, el fetiche se encuentra en la misma posición que el instrumental técnico del cine con relación al cine en su totalidad. Fetiche, el cine como perfeccionamiento técnico, como proeza, como *hazaña:* hazaña que subraya y denuncia la carencia en donde se funde todo el dispositivo (la ausencia del objeto, reemplazado por su reflejo), hazaña que al mismo tiempo consiste en lograr el olvido de esta ausencia. El fetichista de cine es el que se maravilla ante los resultados de que es capaz

la máquina, ante el *teatro de sombras* como tal. Para que se establezca su pleno poder de goce cinematográfico, necesita recordar a cada instante (y sobre todo *a la vez*) la fuerza de presencia que posee la película y la ausencia sobre la que se edifica esta fuerza. Necesita comparar constantemente el resultado con los medios puestos en juego (y por lo tanto prestar atención a la técnica), pues su placer se situará precisamente en el margen que separe a ambos. Está claro que donde más netamente se perfile esta actitud será en el «entendido», en el cinéfilo; pero también interviene, componente parcial del placer cinematográfico, en aquellos que se limitan a ir al cine: si van al cine, lo hacen en parte para sentirse arrastrados al interior de la película (o de la ficción, si alguna hay), pero también para *apreciar* como tal la maquinaria que les arrastra;[57] dirán, precisamente cuando se hayan sentido arrastrados, que la película era «buena», que estaba «bien hecha» (como se dice de un cuerpo armónico).

Vemos que el fetichismo, en cine y en donde sea, va muy unido al buen objeto. El fetiche tiene la función de restaurarlo, amenazado éste en su «bondad» (*goodness* según el sentido de Melanie Klein) por el terrible descubrimiento de la carencia. Gracias al fetiche que cubre la herida y se vuelve a su vez erógeno, el objeto vuelve a ser íntegramente deseable sin excesivo miedo. De manera similar, la institución cinematográfica por entero queda como *recubierta* por un ropaje fino y omnipresente, excitante accesorio que permite que la consuman: el conjunto de su instrumental y de sus vueltas —y no sólo la cinta, la «tenue piel», mencionada con razón a tal fin[58]—, de ese instrumental que *necesita* la carencia para despojarse de ella por contraste, que sin embargo sólo la afirma en la medida en que logra hacerla olvidar, y que finalmente (tercer volteo) exige asimismo que no lo olviden, por miedo a que simultáneamente olviden que él es quien logró hacerla olvidar.

El fetiche es el cine en su estado *físico*. Un fetiche siempre es material: en la medida en que somos capaces de suplir por las solas fuerzas de lo simbólico, dejamos de ser fetichistas. Conviene recordar aquí que, de todas las artes, el cine es la que pone en juego el aparato más complejo y más importante; su dimensión de lo «técnico» es más absorbente que en cualquier otra. Es el único arte (con la televisión) que también sea una industria, o al menos que lo sea de entrada. (Las demás llegan a serlo posteriormente: la música mediante el disco o la cassette, el libro mediante las grandes tiradas o los trusts editoriales, etc.) En este aspecto, la arquitectura es la única que se le parece un poco: hay «lenguajes» que resultan más *pesados* que otros, más supeditados a un *hardware*.

Al mismo tiempo que localiza el pene, el fetiche representa por sinécdoque el cuerpo entero del objeto en tanto que deseable. Igualmente, el interés por el instrumental y por la técnica es el representante privilegiado del *amor al cine*.

La ley es lo que permite el deseo: el instrumental cinematográfico es esa instancia gracias a la cual lo imaginario se vuelve simbólico, gracias a la cual el objeto perdido (la ausencia de lo filmado) se convierte en ley y principio de un significante específico e instituido, legítimamente deseable.

Pues también hay, en la estructura del fetiche, otro punto que merece con razón la insistencia de Mannoni, y que afecta directamente a mi actual tentativa. Por intentar repudiar el testimonio de los sentidos, el fetiche atestigua que este testimonio ha quedado bien *registrado* (como una banda memorizada). La instauración del fetiche no se produce porque el niño siga creyendo que su madre tiene un pene (= orden de lo imaginario), pues si aún lo creyera plenamente, como «antes», no necesitaría fetiche alguno. Su instauración se produce porque el niño, ahora, «sabe muy bien» que su madre no tiene pene. En otros términos, el fetiche no sólo tiene valor de repudio, sino también *valor de conocimiento*.

Por eso, como decía hace un momento, el fetiche de la técnica cinematográfica se desarrolla particularmente entre los «entendidos» de cine. También por eso, el teórico de cine conserva forzosamente en su interior —a costa de una nueva inversión que le lleva a indagar en la técnica, a simbolizar el fetiche, o sea a mantenerlo sin dejar de disolverlo— ese interés por el instrumental que, si le faltara, no le induciría a estudiarlo.

En efecto, este instrumental no es sólo físico (= fetiche propiamente dicho); también posee sus huellas discursivas, sus prolongaciones en el mismo texto de la película. Aquí se manifiesta el movimiento típico de la teoría: cuando pasa de la fascinación de lo técnico al estudio crítico de los diversos *códigos* autorizados por ese instrumental. El *afán del significante*, en cine, procede de un fetichismo que se ha situado lo más posible en su vertiente de conocimiento. Si utilizamos la fórmula que practica Octave Mannoni para definir el repudio (= «Ya sé... pero en fin»), el estudio del significante es una posición libidinal que consiste en debilitar el «pero en fin» y en aprovechar este ahorro energético para explorar mejor el «Ya sé», que entonces se convertirá en: «No sé nada pero deseo saber.»

Fetiche y escenario

Similar a las demás estructuras psíquicas que figuran en los cimientos del cine, el fetichismo no sólo interviene en la constitución del significante, sino también en tal o cual de sus configuraciones más particulares. Surgen ahora los *encuadres*, y asimismo ciertos *movimientos de aparato* (por lo demás, estos últimos pueden definirse como progresivas modificaciones del encuadre).

El cine de tema directamente erótico (y no es una casualidad) utiliza adrede los límites del escenario y las progresivas extensiones, si

es preciso incompletas, que permite la cámara cuando se mueve. En estos casos, la censura tiene algo que decir: censura de las películas y censura en el sentido freudiano. Tanto bajo forma estática (encuadre) o dinámica (movimientos de aparato), el principio es el mismo: se trata de apostar a la vez por la excitación del deseo y por su retención (que es lo contrario y sin embargo la favorece), arreglándoselas para que, de acuerdo precisamente con la técnica de los estudios, pueda variar hasta el infinito el exacto emplazamiento de la *frontera* que frena la mirada, que pone fin a lo «visto», que inicia el más tenebroso picado (o contrapicado) hacia lo no-visto, hacia lo adivinado. El encuadre y sus desplazamientos (que determinan el *emplazamiento)* ya son por sí solos un *suspense,* muy empleado además en las películas de «suspense», y lo siguen siendo al margen de ellas. Poseen una afinidad interna con la mecánica del deseo, de sus dilaciones, de sus nuevos ímpetus, y la conservan al margen de las secuencias eróticas (la única diferencia depende del *quantum* sublimado y del no sublimado). La manera que posee el cine, con sus ambulantes encuadres (ambulantes como la mirada, como la caricia), de arreglárselas para revelar el espacio tiene algo que ver con una especie de permanente desvestirse, de strip-tease generalizado, un strip-tease menos directo pero más perfeccionado pues también permite volver a vestir el espacio, sustraer a la vista lo que primero había mostrado, *reanudar* y no sólo retener (como el niño cuando nace el fetiche, el niño que ya ha visto pero cuya mirada inicia una rápida marcha atrás): strip-tease plagado de *flash-back,* de secuencias al revés que de inmediato originan nuevos y mejores ímpetus. También podemos relacionar estos procedimientos de velación-revelación con ciertas «puntuaciones» cinematográficas, sobre todo cuando son lentas y cuando el afán de dosificación y de espera se refleja intensamente (abertura y clausura progresiva en fundidos, iris, fundidos encadenados muy «estirados», como los de Josef Von Sternberg[59]).

«Teorizar», dice... (Conclusión provisional)

La constitución psicoanalítica del significante de cine es un problema muy extenso, que comporta por así decir varias «planchas». No podré examinarlas todas aquí, y sin duda algunas habrá que ni siquiera mencione.

No obstante, hay algo que me avisa de que (por esta vez) puedo detenerme aquí. Me interesaba dar una primera idea del mismo campo que percibo, y, para empezar, cerciorarme de que en efecto lo percibía (no me sentí seguro de buenas a primeras).

Ahora me dispongo a repasar este mismo estudio, en tanto que despliegue de mi sueño inicial. El psicoanálisis no ilustra únicamente la película, sino también las condiciones de deseo de quien se arroga el derecho a teorizarla. En toda tentativa analítica se entremezcla el curso de un autoanálisis.

Amé el cine. Ya no lo amo. Lo amo aún. Mi propósito, a través de estas páginas, era mantener a distancia, como en el ejercicio escópico que he comentado, lo que en mí (= en cada uno) *puede* amarlo: conservarlo como *indagado.* También como indagador, pues en el intento de construir la película como objeto de saber, lo que seguimos prolongando, mediante un grado suplementario de sublimación, es esa pasión de ver, potenciadora del cinéfilo y de la misma institución. Pasión ante todo indivisa, completamente dedicada a preservar el cine como buen objeto (pasión imaginaria, pasión de lo imaginario), y que luego se divide en dos deseos divergentes y reconvergentes, «mirándose» mutuamente: es la ruptura teórica, y como todas las rupturas sigue siendo un nexo: el de la teoría con su objeto.

He pronunciado palabras como «amor al cine». Espero haberme hecho entender. No se trata de restringirlas al sentido usual, como cuando pensamos en las «ratas de cinematecas» o en los «mac-mahonianos» fanáticos (que se limitan a presentar ejemplos hinchados). Tampoco se trata de recaer en la absurda oposición de lo afectivo y lo intelectual. Se

trata de preguntarse por qué tanta gente va al cine sin que nadie la obligue, cómo llega a «asimilar» la regla de este juego, que es muy complejo y bastante reciente en la historia; cómo se convierte esa misma gente en engranajes de la institución. Para quien se haga esta preguntar, «amar el cine» y «comprender la película» no son más que dos aspectos, íntimamente entremezclados, de una amplia maquinaria sociopsíquica.

Por lo que se refiere al que mira esta misma máquina (el teórico deseoso de conocer), ya he dicho que por fuerza era un sádico. No hay ninguna sublimación, el que insiste es Freud, sin «desintrincación de las pulsiones». El buen objeto se ha acercado al conocimiento, y el cine se convierte en mal objeto (doble desplazamiento, favorecedor de los retrocesos de la «ciencia»). El cine sufrirá «persecución», pero este empeño también supone una reparación (la postura de saber es a la vez agresiva y depresiva), una reparación de forma específica, típica del semiólogo: *restitución* al cuerpo teórico de aquello que arrebataron a la *institución* al código ahora «estudiado».

Estudiar el cine: ¡qué frase tan rara! ¿Cómo hacerlo sin «menoscabar» su imagen bienhechora, todo ese idealismo de la película como un «arte» simple y lleno, llamado el séptimo? Al romper el juguete, lo perdemos, esta es la posición del discurso semiótico: se nutre de esa pérdida, pone en su lugar el ansiado progreso de un conocimiento: inconsolable que se consuela, que se coge de la mano para ir a trabajar. Los objetos perdidos son los únicos que nos da miedo perder, y entonces el semiólogo se los encuentra *por el otro lado:* «No hay más causa que a partir del defecto.»

Notas

1. Jacques Lacan, *Scilicet 2-3*, 1970, p. 75 (en «Radiophonie») (versión castellana: *Psicoanálisis, radiofonía y televisión*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1977).

2. *Le Cinéma ou L'Homme imaginaire*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1956 (versión castellana: *El Cine o El hombre imaginario*, Editorial Seix Barral, S.A., Esplugues de Llobregat [Barcelona], 1975).

3. J. Lacan, *Écrits*, Éditions du Seuil, París, 1966, p. 711 (en «Sur la théorie du symbolisme d'Ernest Jones) (versión castellana: *Escritos I y II*, Siglo XXI de México Editores, México, D. F., 1974 y 1975).

4. Que aquí es el III.

5. En el artículo que aquí es el II.

6. «Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base», en *Cinéthique*, n.º 7-8, 1970, pp. 1 a 8. Entretanto el autor ha proseguido y profundizado en sus análisis: «Le Dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité», en *Communications*, n.º 23: *Psychanalyse et Cinéma*, 1975, pp. 56 a 72.

7. J. Lacan, *Écrits*, p. 637 (en «La direction de la cure»).

8. En «L'Effet du réel», pp. 84 a 89 de *Communications*, n.º 11: *Le Vraisemblable*, 1968, p. 85 (versión castellana: *Lo Verosímil*, Editorial Tiempo Contemporáneo, S.R.L., Buenos Aires, 1972).

9. *En busca del tiempo perdido*, t. I.

10. *Die Verneinung* (= la [de] negación), 1925, pp. 11 a 15 del vol. XIV de *Gesammelte Werke;* versión francesa de Jean-François Lyotard, en pp. 131 a 134 de *Discours, Figure*, Klincksieck, París, 1971 (versión castellana: *Discurso, Figura*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1979).

11. Si esta distribución me parece deliberadamente simplificadora (aunque tal vez útil por esa misma razón) se debe a diversas causas, dos de las cuales son más importantes que las demás: 1) El psicoanálisis no se ha limitado a introducir la idea de proceso primario, sino la misma distinción de lo primario y de lo secundario (por consiguiente ha «re-fundado» lo secundario); 2) al revés, ciertos lingüistas, como por ejemplo Émile Benveniste en sus trabajos sobre el pronombre personal, sobrepasan el estudio del «enunciado» puro y, a través de sus reflexiones sobre la enunciación, se adentran por una vía que lleva a mayor proximidad de lo «primario», de la constitución del tema, etc.

12. J. Lacan: «[...] El orden del símbolo ya no puede concebirse como constituido por el hombre, sino como el constituyente» *(Écrits*, p. 46, en «Séminaire sur *La Lettre volée»)*.

13. Por ejemplo, la idea levi-straussiana de que los mitos se piensan entre sí.

14. Véase la idea de Benveniste según la cual es, en un sentido, la lengua la que «contiene» a la sociedad tanto como a la recíproca *(Semiótica*, vol. I, La Haya y París, 1969, n.º 2, p. 131, en «Sémiologie de la langue»).

15. Eso es lo que Stalin, como recordaremos, decía de la lengua. Lacan lo cita maliciosamente (p. 496 de los *Écrits*, n.º 1).

16. *Marxisme et théorie de la personnalité*, Editions Sociales, París, 1969 (véase en particular p. 200). Un fenómeno yuxtaestructural difiere de un fenómeno superestructural en dos puntos: no es exactamente una *consecuencia* de la «base», pues forma parte de ella y se añade, en ella, a las determinaciones propiamente infraestructurales; por otra parte, representa la parte de lo biológico en el hombre: como tal, es distinto de la «base social» y se halla «en cierto modo *engranado lateralmente* en ella» [subrayado por el autor] (versión castellana: *Maxismo y teoría de la personalidad*, Amorrortu Editores, S.C.A., Buenos Aires, 1973).

17. Entre otros en muchos guiones hollywoodianos; véase el estudio de Marc Vernet, «Freud: efectos especiales - Puesta en escena: U.S.A.», en *Communications*, n.º 23: *Psychanalyse et Cinéma*, p. 223 a 234.

18. Al leer este artículo sobre manuscrito, Raymond Bellour me hace notar que este párrafo es refutable, y en todo caso incompleto: en efecto, la *Psicopatología de la vida cotidiana* y el *Chiste*, como ya insiste Lacan, forman en cierto sentido la «continuación» directa de la *Interpretación de los sueños*, y se nos presentan como una demostración única en tres partes, poseedora de una coherencia muy sólida y que ya contiene, en determinados aspectos, la totalidad del descubrimiento freudiano. Más que otras, estas tres obras, mediante cuantiosos ejemplos concretos y por encima de las especificidades de lo «patológico», tratan de las mismas andaduras de la mente, de sus trayectos, de sus «procesos», de sus formas de progresión y de ordenación. En el fondo, asistimos al mismo descubrimiento del inconsciente, con sus consecuencias en el preconsciente (= problema de la «segunda censura», que para Freud era idéntica a la primera desde el punto de vista dinámico; véase p. 45).

En esta medida, la *Psicopatología* y el *Chiste* no deben considerarse como algo aparte; pertenecen, y hasta eminentemente, a la primera categoría, la de las obras «teóricas».

Poseen sin embargo (y no creo que sea algo contradictorio) una cosa que las distingue, y que las acerca una de otra. Esto es lo que yo intentaba definir aquí, y no he cambiado de opinión. Pero sólo me fijaba en un aspecto de la cuestión, y han acertado al recordarme el otro.

19. D. Percheron, «Rire au cinéma», pp. 190 a 201, *Communications*, n.º 23: *Psychanalyse et Cinéma*, 1975. J.-P. Simon, *Trajets de sémiotique filmique (A la recherche des Marx Brothers)*, Éditions de l'Albastros, París, 1977; para la metapsicología de la película cómica, véase en particular la parte titulada «La película cómica entre la 'transgresión' del género y el 'género' de la transgresión».

20. Las cosas nunca vienen solas, cuando una idea o una tendencia de la investigación están «en el aire», reclamadas por la evolución general del campo intelectual. En el momento en que aparecía este texto por vez primera (primavera de 1975), la vía «nosográfica» me interesaba como una posibilidad; yo pretendía fijar su sitio, como de antemano, en el campo diverso de las tentativas de conocimiento susceptibles de juntarse con el objeto-cine y el instrumento freudiano. Pero no se me ocurría ningún ejemplo ya acertado, al menos a escala de un trabajo poco detallado, referente por entero a una película o a un cineasta de cierta importancia. No obstante, en el otoño de 1975 se publicó el *Eisenstein* de Dominique Fernandez (Grasset, París), que aplicaba el método psicocrítico a la vida y la obra del gran cineasta soviético. Convergencia asombrosa (versión castellana: *Eisenstein*, Aymà, S.A. Editora, Barcelona, 1977).

21. Así, por ejemplo, en el libro de Dominique Fernandez mencionado poco antes, los códigos de montaje tan propios de Eisenstein (= fragmentación extrema, discontinuidad, etc.), se relacionan con las profundas angustias del cineasta y con las ganas que tendría de renegar simbólicamente de su infancia (véanse sobre todo pp. 167 a 169).

22. «Guión interminable», dice uno de mis estudiantes (Jorge Dana), pues todo, en una película, puede *diegetizarse*.

23. Larousse, 1971; véase en particular los capítulos V y VI, pp. 53 a 90 (versión castellana: *Lenguaje y Cine*, Editorial Planeta, S.A., Barcelona, 1973).

24. Danielle Digne, *L'Empire et la Marque*, memoria de tercer ciclo, 1975.

25. En la *Traumdeutung* (1899), en la p. 425 de la ed. francesa al cuidado de I. Meyerson y Denise Berger, la *Interprétation des rêves*, P.U.F., París, 1926, ed. revisada de 1967, y p. 137 del «Complément métapsychologique à la théorie du rêve» (1917), en la ed. francesa de la *Métapsychologie*, Laplanche y Pontalis, Gallimard, París, 1968.

26. *Langage et Cinéma*, sobre todo p. 60.

27. Por ejemplo, en el cap. I de «L'Inconscient» (1915), en *Métapsychologie*, cit., pp. 69, 72 y 73, o también en «Le Moi et le Ça» (1923), p. 182 de la ed. francesa de los *Essais de psychanalyse* al cuidado de S. Jankélévitch y A. Hesnard, Payot, París, 1960. Recojo aquí esta acepción de «latente» porque me resulta cómoda; corresponde al inconsciente en el sentido descriptivo, no tópico, de modo que no excluye el preconsciente. Sin embargo, sabemos que en otros casos Freud reserva más bien para este último y para él sólo el término de «latente», que tiende así a entrar en oposición con «inconsciente»; por ejemplo, a propósito de los sueños, Freud distingue a veces el «contenido latente» del «deseo inconsciente», aunque en otros párrafos el primer término englobe al conjunto.

28. «L'Inconscient», pp. 76, 77, 104, 106 y 107 *L'Interprétation des rêves*, pp. 522 y 524.

29. *Le Foetus astral*, Christian Bourgois, París, 1970.

30. Número *Psychanalyse et Cinéma*, pp. 235 a 350; título del artículo: «El bloqueo simbólico».

31. *Langage et Cinéma*, sobre todo cap. VI, 3.

32. Véase *Langage et Cinéma*, sobre todo cap. X, 7.

33. Véase el cap. X de *Langage et Cinéma*, dedicado enteramente a este problema.

34. Una de las posiciones intermedias ha merecido un estudio notable por parte de Claude Bailblé, Michel Marie et Marie-Claire Ropars,

en *Muriel* Éditions Galilée, París, 1975 [Alude al film de Alair Resnais, *Muriel (Muriel ou le Temps d'un retour)*, 1963. — *N. de R.*].

35. «Le temps logique et l'assertion de certitude anticipée», pp. 197 a 213 de los *Écrits*.

36. «Le Moi et le Ça», pp. 207, 214 y 215 (= «sentimiento social desexualizado»); véase también (a propósito de la paranoia); «Pour introduire le narcissisme», 1914 (en francés en *La Vie sexuelle*, de Jean Laplanche y Denise Berger, P.U.F., París, 1969), pp. 99, 100 y 105.

37. Véase la nota 2.

38. Véase André Green, «L'Écran bi-face, un oeil derrière la tête» (pp. 15 a 22 en *Psychanalyse et Cinéma*, París, enero de 1970, n.º 1 de una revista que no tuvo continuidad). Ya se verá que mi análisis, en el párrafo siguiente, coincide a ratos con el de André Green.

39. «Le Moi et le Ça», pp. 189 y 190; *L'Interprétation des rêves*, p. 522 (= la consciencia como órgano de los sentidos) y p. 488 (= la consciencia como superficie de doble registro, interno y externo); «L'Inconscient», pp. 73 y 74 (los procesos psíquicos son por sí mismos inconscientes, la consciencia es una función que los *percibe en una* proporción muy escasa), etc.

40. «El cine y la nueva psicología», conferencia en el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos (13 de marzo de 1945), publicada en *Sens et Non-sens* (versión castellana: *Sentido y sin sentido*, Ediciones Península/Edicions 62, S.A., Barcelona, 1977).

41. Cap. II de «Problemas actuales de teoría del cine» (1967), artículo reproducido en el t. II de mis *Essais sur la signification au cinema*, Klincksieck, París, 1973, 1976[2] (versión castellana del t. I: *Ensayos sobre la significación en el Cine*, Editorial Tiempo Contemporáneo, S.R.L., Buenos Aires, 1972).

42. Sobre estos problemas, véase Michel Colin, *Le Film: transformation du texte du roman*, tesis de tercer ciclo, 1974.

43. *Inhibition, symptôme et angoisse*, 1926, pp. 2 y 3 de la ed. francesa al cuidado de Michel Tort, P.U.F., París, 1951, 1973[4].

44. Véase sobre todo pp. 164 y 178 de los *Quatre concepts fondamentaux de la Psychanalyse*, Editions du Seuil, París, 1973 (versión castellana: *Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*, Barral Editores, S.A., Barcelona, 1977).

45. «Le Refoulement» (1915), en la ed. francesa de *Métapsychologie*, cit. pp. 46 y 47; «Pulsions et destins des pulsions» (1915), en *Ibidem*, p. 24 y n.º 1 de p. 36; «Le Moi et le Ça», p. 216; «Pour introduire le narcissime», pp. 98 y 99, etc.

46. Más exactamente: prestándose por sus propias características a la perversión, que no es la pulsión en sí, sino la posición del sujeto con relación a ella (pp. 165 y 166 de los *Quatre concepts fondamentaux de la Psychanalyse)*. Recordemos que tanto para Freud como para Lacan la pulsión siempre es «parcial» (= el niño entendido como perverso poliformo, etc.).

47. «Pulsions et destins des pulsions», pp. 33 y 34.

48. «Pulsions et destins des pulsions», p. 42.

49. J. Lacan, p. 153 de *Quatre concepts fondamentaux de la Psychanalyse*.

50. Véase uno de los párrafos (así titulado) de un artículo de Jean-François Lyotard, «El acinéma», pp. 357 a 369 de *Cinéma: Théorie, Lectures*, n.º especial de *Revue d'Esthétique*, (n.º 2-3-4), París, 1973, Klincksieck, París, 1978.

51. Texto II de este libro.

52. «A propósito de la impresión de realidad en el cine», artículo inserto en el t. I de mis *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris, 1968, 1975[3].

53. P. 180 de *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*,

39

Éditions du Seuil, París, 1969, en «La ilusión cómica o el teatro desde el punto de vista de lo imaginario».

54. «Le Fétichisme» (1927), en francés, pp. 133 a 138 de *La Vie sexuelle*, cit. Véase también el importante estudio de O. Mannoni, «Ya sé, pero en fin...», en *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, cit.

55. «La ilusión cómica o el teatro desde el punto de vista de lo imaginario», cit.

56. Asombrosa semejanza (aunque sólo parcial) con el caso de los «sueños en el sueño» (Freud, *L'Interprétation des rêves*, p. 291).

57. He estudiado este fenómeno dedicándole mayor extensión en «Trucaje y cine», en t. II de mis *Essais sur la signification au cinéma*, cit.

58. Roger Dadoun, p. 109 del n.º 8, diciembre de 1972, de *Littérature* (Larousse), en «'King Kong': del monstruo como demostración». O. Mannoni, p. 180 de *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*.

59 Al leer este artículo sobre manuscrito, Thierry Kuntzel me hace notar que, en este párrafo, me excedo quizás un poco en «sacar» del lado del fetichismo algunas figuras fílmicas que descansan por igual en la *perversión cinematográfica* en general: hipertrofia de la pulsión parcial percibiente, con sus progresiones-retenciones, sus demoras calculadas, etc.

Esta objeción me parece justa (después). Tendré que volver sobre ello. Como ya sabemos, el fetichismo va muy unido a la perversión (véanse pp. 95 a 97), aunque no la agote. De ahí la dificultad.

Para los efectos cinematográficos que aquí evoco (= juegos sobre el encuadre y sus desplazamientos), el elemento propiamente fetichista me parece ser la *barra*, el límite de la pantalla, la separación de lo visto y lo no visto, el «freno» de la mirada. Desde el momento en que consideramos lo visto antes que su línea saliente (sus lindes), descubrimos la propia perversión escópica, que rebasa el estricto resorte del fetiche.

II. Historia/discurso (Nota sobre dos voyeurismos) (1973)

Texto publicado originalmente en la obra *Langue, Discours, Société - Pour Émile Benveniste*, homenaje colectivo, Éditions du Seuil, París, 1975, pp. 301 a 306.